Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Siebenter Jahrgang
Oktober 1924—September 1925

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Zeitschrift

für

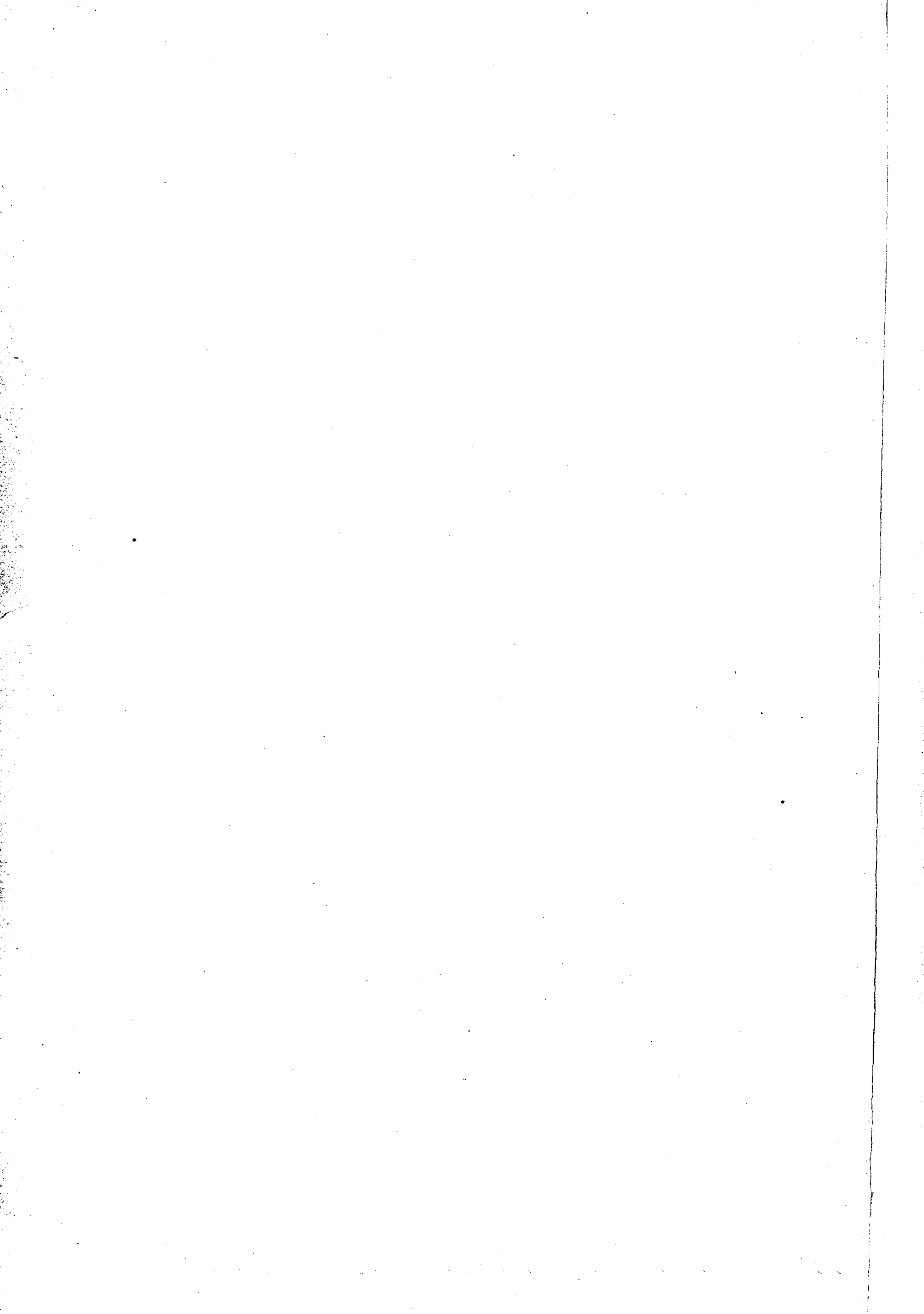
Musikwissenschaf

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellscha

7. Jahrg. Oktober 1924 Heft



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzi



Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Erstes Heft 7. Jahrgang Oktober 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Die griechische Gesangsnotenschrift

Von

Curt Sachs, Berlin
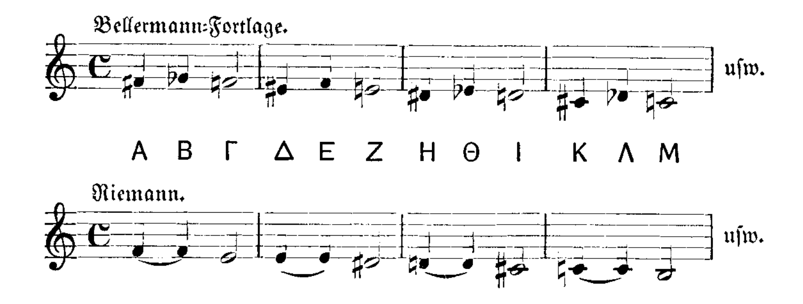
Als im Jahre 1847 Fr. Bellermann und C. Fortlage das Rätsel der griechischen Tonschrift lösten, kamen sie, ebenso unabhängig voneinander, wie sie es in ihrer ganzen Arbeit waren, zu der gleichen Übertragung in moderne Töne. Beide setzten C = a und ließen den Ausschnitt A—Ω in der Vokalschrift mit fis' beginnen (siehe unten)[1].

Ihr Vorgehen fand allgemeine Nachfolge, bis im Jahre 1904 H. Riemann im ersten Halbbande seines Handbuchs der Musikgeschichte Einspruch erheben zu müssen glaubte. Noch in den Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig 1878) hatte er keine Sonderstellung eingenommen. In seinem neuen Werke[2] beanstandete er, daß bei Bellermann und Fortlage „im Widerspruch mit dem ganzen System der Theoretiker für die Notenschrift die hypolydische Oktavengattung in den Vordergrund trat und als Grundskala des griechischen Notensystems proklamiert wurde ... Daß aber beide Forscher die dritten Zeichen vor den ersten vorgezogen, hat seinen guten Grund, da die ersten in den drei Tongeschlechtern verschiedene Tonbedeutung haben, während die Tonbedeutung der dritten wenigstens in den älteren Skalen stets dieselbe bleibt. Freilich findet sich aber unter den Alypischen Skalen keine einzige mit den Zeichen dieser angeblichen Grundskala; das ist aber doch höchst merkwürdig und muß starken Zweifel an der Richtigkeit der Aufstellung erwecken, zumal ja doch ohnehin unbegreiflich ist, wie eine so nebensächliche Skalenform wie die hypolydische zu der zentralen Stellung kommen soll".

Riemann rückt nun das ganze System um einen Halbton herab:

---

[1] Fr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin 1847. — C. Fortlage, Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipzig 1847.
[2] S. 223.



Damit bekommt er im Rahmen der fünfzehn von Alypios aufgeschriebenen Transpositionsleitern ein Hypolydisch mit fünf Kreuzen statt ohne Vorzeichen, und ein Dorisch ohne Vorzeichen, statt mit sieben Kreuzen.

Joh. Wolf hat sich für die Riemannsche Gesangsnotation ausgesprochen[1]. Freilich, da in den alypischen Tabellen bei jedem Ton in unzweideutiger Gemeinschaft das zugehörige Gesangs- und das entsprechende Instrumentalzeichen stehen, so läßt es sich nicht vermeiden, mit der vokalen Reihe auch die instrumentale um einen Halbton zu verschieben. Davor scheut er zurück: „Macht das Gesangsnotensystem den Riemannschen Gedanken der Anpassung der Notation an die dorische Skala wahrscheinlich, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß bei Fortlage-Bellermann die Melodien weit einfacher zum Ausdruck gelangen, so widerspricht ihm meiner Anschauung nach die Instrumentalnotation. Die Grundtöne der Skala fallen nach Riemanns Lehre stets auf abgeleitete, nicht auf Hauptzeichen. Die hypolydische Mollskala, dem σύστημα τέλειον entsprechend, gibt die Verhältnisse der Instrumentalnotation am natürlichsten wieder. Kurz, ein Kompromiß erscheint mir notwendig. Wann die Verschiebung der einen oder der anderen Zeichenreihe, die auf Grund der alypischen Tabellen anzunehmen ist, erfolgt sein mag, entzieht sich meiner Kenntnis. Eine wesentliche Veränderung erfahren die Melodien nicht, mag man sie im Sinne Fortlage-Bellermanns oder in dem Riemanns ausdeuten"[2].

Auch H. Abert folgt neuerdings der Riemannschen Deutung[3].

Was ist das praktische Ergebnis dieser Umlegung der Zeichenreihen, die ja nur einen graphischen Wert hat?

Man betrachte die folgende Übersicht:

	Alte Vorzeichnung	Riemann
Pindarode	—	5 ♯
Papyrus von Oxyrhynchos	—	5 ♯
Helioshymne	1 ♭	4 ♯
Musenhymne	1 ♭	4 ♯
Nemesishymne	1 ♭	4 ♯
Hypolydische Melodie	1 ♭	4 ♯
Zweiter Apollonhymnus	1 ♭	4 ♯
Erster Papyrus Schubart	1 ♯	7 ♯

[1] Handbuch der Notationskunde I, Leipzig 1913, S. 20ff.
[2] a. a. O. S. 23.
[3] AfM I (1919), S. 315; ZfM IV (1922), S. 525.

	Alte Vorz.	Riemann
Zweiter Papyrus Schubart	1/2 ♯	5/6 ♭
Seikilosskolion	2 ♯	5 ♭
Erster Apollonhymnus	3 ♭	2 ♯

Die Übersicht bedarf kaum der Erläuterung: mit Riemanns Deutung wird die Gesamtheit der erhaltenen Stücke aus einfachen Tonarten in die entlegensten verschleppt. Ausnahmsweise einmal zwei Kreuze; sonst mindestens vier, oft fünf, sechs, sieben Kreuze oder ♭.

Dazu die Feststellung, die schon Wolf gemacht hat, daß alle Grundtöne der Instrumentalnotation auf abgeleitete, nicht auf Hauptzeichen fallen.

Diese unbefriedigenden Ergebnisse zwingen, Riemanns Gedankengänge nachzuprüfen.

1. In Bellermanns und Fortlages Übertragung, sagt Riemann, träte die hypolydische Oktavgattung in den Vordergrund und werde als Grundskala des griechischen Notensystems proklamiert.

Mit Recht. Denn in der späten Kaiserzeit, der ja die Tabellen des Alypios angehören, ist nicht mehr das Dorische Haupttonart, wie es Riemann unterstellt, sondern das Lydische, samt dem Hypolydischen. Man vergleiche etwa die Bellermannschen Anonymi, die ich nach der Übersetzung Vincents anführen möchte[1]: S. 31: „Nous chantons les deux octaves qui restent dans le médium et y occupent la place du trope lydien. En descendant d'une quarte, on obtient le trope hypolydien; et, au contraire, en montant d'une quarte, on a le trope hyperlydien". Von andern Gattungen ist an der Stelle nicht die Rede. — S. 33: „Des tropes en général, et au particulier du trope lydien ... L'harmonique ... se subdivise en quinze tropes ou modes, dont le premier est le lydien". — S. 34: Die Notenzeichen werden ausschließlich für das Lydische gegeben. Das Gleiche tut um 500 Boëthius[2]. Gaudentios[3] und Alypios beginnen ihre Notierungen mit dem Hypolydischen, und Kleonides[4] (Anf. 2. Jahrh.), Gaudentios (Ende 2. Jahrh.?)[5] und Bakchios (4. Jahrh.)[6] zählen die drei Hauptgattungen in der Reihenfolge Lydisch—Phrygisch—Dorisch auf.

Es ist also durchaus falsch, das Hypolydische in der Spätzeit „nebensächlich" und das Dorische „zentral" zu nennen. Man darf nicht zwei große Zeiträume zusammenwerfen, zwischen denen einer der stärksten Einschnitte klafft: im Gegensatz zur Abwärtsbewegung in der eigentlich griechischen Zeit sieht man in der römischen Zeit ganz wie bei uns die Leiter als ein steigendes Gebilde an. Die Quellen der Kaiserzeit — Gaudentios, Alypios, die Bellermannschen Anonymi und die sog. Koinē Hormasia — rechnen durchgängig von unten nach oben.

Das hatte eine völlige Umwertung der Oktavgattungen im Gefolge: wie das System im ganzen, so wurde logischerweise auch die Folge der Modi umgedreht, um

[1] Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi, v. XVI. Paris 1847.
[2] l. IV c. 3.
[3] c. 23, Jan, Musici Scriptores graeci (Leipzig 1895), S. 352.
[4] c. 9, Jan 197.
[5] c. 29, Jan 397.
[6] Isagoge, § 46, 77, Jan 303, 308 f.

das Wesentliche — die Stellung des Halbtons im Tetrachord — zu retten. Für das Dorische mit seiner Folge Ganzton–Ganzton–Halbton in fallender Richtung sprang die Gattung aus Ganzton–Ganzton–Halbton in steigender Richtung ein. Diese Gattung aber war die Hypolydisti. Nach wie vor entschied die Stellung des Halbtons. So ergibt sich aus dem Vergleich der älteren Folge der Oktavgattungen mit derjenigen bei Alypios ein Bild von überzeugender Symmetrie:

Ältere Zeit		Gemeinsam		Jüngere Zeit
Fallendes System ↓	Vorzeichnung	Halbtonstellung	Vorzeichnung	Steigendes System ↑
Dorisch	—	am Ende	—	Hypolydisch
Hypodorisch	1 ♯		1 ♭	Lydisch
Phrygisch	2 ♯	in der Mitte	2 ♭	Hypophrygisch
Hypophrygisch	3 ♯		3 ♭	Phrygisch
Lydisch	4 ♯	am Anfang	4 ♭	Hypodorisch
Hypolydisch	5 ♯		5 ♭[1]	Dorisch

Ein kräftigerer Beweis für die vollkommene Logik des Aufbaues bei Alypios und für die Richtigkeit der alten Übertragung ist, scheint mir, nicht möglich.

2. Es finde sich, schreibt Riemann weiter, „unter den Alypischen Skalen keine einzige mit den Zeichen dieser angeblichen Grundskala" (des Hypolydischen).

Gewiß nicht. Aber es muß hinzugefügt werden: wenn man zugunsten des Dorischen die Riemannsche Verschiebung vornimmt, so wird die Notierung der so gewonnenen dorischen „Grundskala" ebensowenig wie die des Hypolydischen aus den Zeichen der dritten Reihe, also den Stammzeichen, bestritten.

Diese Reihe ist eben eine diatonische Skala.

Betrachten wir die Notenreihe in der alten Übertragung (der Einfachheit halber nur auf den Ausschnitt Α—Ω beschränkt):

Α	fis′	Κ	cis′	Τ	gis
Β	ges′	Λ	des′	Υ	as
Γ	f′	Μ	c′	Φ	g
Δ	eis′	Ν	his	Χ	fis
Ε	f′	Ξ	c′	Ψ	ges
Ζ	e′	Ο	h	Ω	f
Η	dis′	Π	ais		
Θ	es′	Ρ	b		
Ι	d′	Σ	a		

In allen Skalen — bei Gaudentios und Alypios sowohl wie in den erhaltenen Denkmälern — dienen die ersten und dritten Zeichen der Triaden zur Darstellung der Obernoten von Ganztonschritten, die zweiten Zeichen dagegen zur Darstellung der Obernoten von Halbtonschritten.

[1] Bellermann hat dies klare Bild ein wenig dadurch verschleiert, daß er das Dorische statt mit 5 ♭ mit 7 ♯ (aismoll statt bmoll) übertragen hat.

Beispiele:	Dorisch	f′	es′	des′	c′
		Γ	H	Λ	M
		(III	I	II	III)
	Phrygisch	f′	es′	d′	c′
		Γ	Θ	I	M
		(III	II	III	III)
	Lydisch	f′	e′	d′	c′
		E	Z	I	M
		(II	III	III	III)

Daraus geht hervor, daß keine Skala, weder die dorische, noch die hypolydische oder irgendwelche andere, ausschließlich mit Drittzeichen hergestellt werden kann. Das f′ Γ darf nur vor es′, nicht aber vor e′ stehen, und ebenso das c′ M nur vor b, nicht aber vor h. Die Reihe der Drittzeichen bildet ebensowenig eine diatonische Leiter wie die Stammzeichenreihe der Instrumentalnotation.

Ausschließlich mit Drittzeichen könnten nur Fünftonskalen geschrieben werden, und man wolle vermerken, daß von den zwölf Stufen der Oktave sieben je zwei Zeichen, fünf Stufen dagegen nur je ein Zeichen haben. Die einfach bezeichneten bilden die pentatonische Reihe E D H A G.

Diese weitere Beziehung zur Instrumentalnotenschrift ist um so auffallender, als bei einer mit Recht als jünger angenommenen Gesangsnotenschrift sowohl die Rücksicht auf eine etwaige pentatonische Saitenstimmung als auch das Wurzeln in einer Fünftonpraxis fortfällt.

Man kann als Zweck der griechischen Vokalnotation nur unterstellen, daß man gewünscht habe, für die Bedürfnisse des Sängers und des Aulosbläsers eine Schrift zu schaffen, die nicht Griffe, sondern Töne gebe, ohne indessen allzumerklich von der gewohnten Instrumentalnotation abzuweichen. Nur als ein Kompromiß läßt sich verstehen, daß auch die Gesangszeichen

1. auf pentatonischer Grundlage angeordnet,
2. in Triaden geteilt,
3. für chromatische Töne mit abwärts folgendem Halbtone anders als für chromatische Töne mit abwärts folgendem Ganzton sind,
4. für chromatische und enharmonische Pykna gleichlauten,

obwohl

1. die Vokalnotation offenbar jünger ist,
2. und 3. vom Enharmonischen abgesehen, nur für die Bezeichnung von zwölf Stufen in der Oktave Anlaß war, und
4. gerade die Gleichsetzung der enharmonischen und der chromatischen Tonstufen im Geiste einer Griffschrift, aber gegen den Geist einer Tonschrift ist.

Die griechische Vokalnotation ist also keine Tonschrift im reinen Sinne.

Die beiden Voraussetzungen Riemanns, die Nebensächlichkeit des Hypolydischen und die Leiterhaftigkeit der Zeichenreihe, sind damit als irrig erkannt. So liegt kein Anlaß vor, diese Zeichenreihe zum Schaden des klaren Notenbildes zu verschieben.

Zur älteren Violintechnik

Von

Karl Gerhartz, Bonn

Manche Probleme der älteren Violintechnik, d. h. des Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert, finden ihre natürliche Lösung durch das Studium der theoretischen Werke der damaligen Zeit, insbesondere des Studienmaterials für die Violine. Nichts schien mir daher eine bessere und notwendigere Vorarbeit zur Geschichte des Violinspiels, d. h. der Violintechnik, zu sein als eine systematische Untersuchung der Violinschulen[1]. Dies geschah in meiner Arbeit: Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart (Bonner Dissertation, 1922). Aus den Ergebnissen dieser Arbeit seien hier nur die Einzelheiten angeführt, die über die bisher noch umstrittene Frage der Geigen- und Bogenhaltung die erwünschte Aufklärung bringen[2].

In Playfords „Brief instruction for beginners on trebble violin" von 1654 heißt es, daß der untere Teil der Geige auf die linke Seite der Brust, ein wenig unterhalb der Schulter, gestützt werden müsse. Ebenso lehrt Falck in den „Idea boni cantoris" von 1688 seinen Schüler, „daß er die Violin auf der lincken Brust ansetze / doch also daß sie ein wenig gegen der Rechten abwerts sehe". Genau dasselbe sagt auch der Verfasser der ältesten Violinschule, Daniel Merck, noch im Jahre 1695. Man muß also annehmen, daß die Haltung der Geige an der Brust im 17. Jahrhundert noch allgemein gebräuchlich gewesen ist. Dies entspricht auch völlig einem Bilde des Leidener Genre- und Bildnismalers Gerrit Dou von 1665[3]. Möglicherweise haben aber die großen Geiger am Ende des 17. Jahrhunderts doch bereits die Geigenhaltung gekannt, die erst in den Violinschulen des 18. Jahrhunderts gelehrt wurde. Immerhin muß die in den Schulen vorgeschriebene Haltung als die allgemeingültige angesehen werden. Der Fortschritt der Violintechnik am Ende des 17. Jahrhunderts, insbesondere der häufige Gebrauch des Lagenwechsels, bedingte sehr bald die Benutzung des Kinns zur sicheren Stütze der Geige. So finden wir in Correttes „L'école d'Orphée" von 1738 die ausdrückliche Vorschrift, beim Lagenwechsel das Kinn auf die Geige zu legen. Dadurch erhalte die linke Hand, besonders beim Zurückgleiten in die erste Lage, die nötige Freiheit. Die hierdurch neu gewonnene Geigenhaltung, die zunächst nur eine höhere Lage der Geige als bisher erfordert, wird bei Corrette Vorschrift; möglich, daß man schon am Ende des 17. Jahrhunderts, wo bereits die sechste Lage zur Anwendung kam, von dieser neuen Haltung gelegentlich Gebrauch gemacht hat, wenn sie auch noch nicht Allgemeingut geworden war. Die neue Geigenhaltung, wie sie nun Corrette vorschreibt, entspricht aber noch längst nicht

[1] In Andreas Mosers neuem Buche, Die Geschichte des Violinspiels, 1923, wo die geschichtliche Entwicklung der Technik im Vordergrunde stehen soll, werden die Violinschulen kaum berücksichtigt!

[2] Ein kurzer Auszug aus meiner Arbeit mit den wichtigsten Ergebnissen wird in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift folgen.

[3] Reproduktion in Gustav Beckmanns aufschlußreicher Studie „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700".

unserer heutigen. Die Geige wird nämlich nur höher als bisher, nicht mehr an der Brust, sondern am Halse gehalten, das Kinn dagegen nur beim Lagenwechsel auf die Geige gelegt und dann so, daß es auf den Saitenhalter oder rechts davon auf die Geige fällt. So zeigt es auch wieder in Beckmanns erwähntem Buche ein Bild, das bereits dem 18. Jahrhundert angehört, wozu Beckmann sagt[1]: „Man hat fast den Eindruck, als könnte der Geiger im nächsten Augenblick den Kopf herumdrehen und das Instrument mit dem Kinn festhalten, um mit der linken Hand freiere Bewegung zu haben". Wird also die Haltung der Geige ausschließlich auf der Brust nur für primitives Violinspiel zur Anwendung gekommen sein, d. h. also bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts, so hat man in Correttes Geigenhaltung, die in der Praxis vereinzelt schon am Ende des 17. Jahrhunderts vorgekommen sein mag, nur eine Übergangsstufe zu einer neuen Haltung zu erblicken, die bereits ein stetes Benutzen des Kinnes erforderlich machte. Diese neue Geigenhaltung wird von Geminiani in seiner deutschen Violinschule so beschrieben: „Die Geige muß zwischen dem Schlüsselbein und dem Kinnbacken etwas auf die rechte Seite sinkend gehalten werden, auf daß man den Arm nicht zu stark aufheben müsse, wenn man der ersten Saite[2] benöthiget. Ferner muß der vorder und hintere Theil der Geige mit der Brust in einer geraden Linie liegen, damit die Hand im Spielen desto leichter auf und abfahren, und die Geige nicht entwichen kann. Endlich muß das Kinn auf der rechten und nicht auf der linken Seite des Saitenfestes im Spielen zu stehen kommen". Besonders beachtenswert ist hierbei, daß das Kinn wie bei Corrette auf die rechte Seite des Saitenhalters zu liegen kommt[3]. Dasselbe finden wir in Geminianis französischer Violinschule bestätigt. Nach Leopold Mozart (Gründliche Violinschule von 1756) gibt es zweierlei Arten, die Geige zu halten. Die erste Art ist die bereits von Corrette vorgeschriebene Haltung der Geige an der Schulter ohne die Benutzung des Kinnes. Mozart gedenkt ihrer, weil sie den Zuschauern so ungezwungen und angenehm scheine. Für den Spieler sei aber die zweite Art angenehmer und bequemer: „Es wird nämlich die Violin so an den Hals gesetzet, daß sie am vordersten Theile der Achsel etwas aufliegt, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinste Seyte ist, unter das Kinn an seinem Orte allezeit unverrückt bleibet". Das Kinn liegt also auch hier wieder rechts vom Saitenhalter auf der Geige, wie es Leopold Mozart auch in den seiner Schule beigegebenen Kupfertafeln illustriert. Daß mit dieser Geigenhaltung die Bogenführung in engem Zusammenhang steht, lehrt die Fortsetzung der letzten Anweisung: „Man muß aber hierbey jederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey Führung des Striches nicht zu sehr in die Höhe komme, sondern immer etwas nahe doch ungezwungen zum Leibe gehalten werde". Damit der rechte Arm sich beim Spielen auf der G-Saite nicht zu sehr erheben muß, soll die Geige schräg nach rechts gegen die Brust gehalten werden. Man sieht also, wie wesentlich verschieden die Haltung des rechten Armes von der heutigen war, und

---

[1] a. a. O., S. 45.

[2] In der deutschen Violinschule Geminianis ist die G-Saite als die erste Saite bezeichnet usf., entgegen dem üblichen heutigen und damaligen Brauch.

[3] Trotz dieser eindeutigen Erklärung Geminianis sagt A. Moser a. a. O., S. 409 genau das Gegenteil!

daß sie bedingt wurde durch die damalige Haltung der Geige. Mit der Lage des Kinnes rechts vom Saitenhalter und der schrägen Haltung der Geige stand für die Folgezeit in engem Zusammenhang die tiefe Lage des fast am Körper anliegenden Ellenbogens des rechten Armes. Daß die letztere Geigenhaltung das 18. Jahrhundert hindurch seit den vierziger Jahren üblich war, beweisen die Violinschulen Geminianis, dessen deutsches und französisches Lehrwerk erst am Ende des Jahrhunderts (als Übersetzungen und Neuauflagen) erschienen[1]. Man kann also deutlich drei Perioden der älteren Geigenhaltung unterscheiden:

1. die Haltung der Geige an der Brust (bis Mitte und zum Teil Ende des 17. Jahrhunderts),
2. die Haltung der Geige an der Schulter mit nur gelegentlichem Auflegen des Kinnes (bis ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts) und
3. die Haltung der Geige an der Schulter mit ständigem Auflegen des Kinnes rechts vom Saitenhalter (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts).

Noch wichtiger als die Geigenhaltung ist die Bogenhaltung. In Correttes bereits erwähnter Violinschule findet sich die nebenstehende Abbildung eines Bogens.



Bei A muß nach des Lehrmeisters Erklärungen der Zeigefinger auf der Stange liegen und die übrigen Finger daneben, der Daumen unter der Stange bei B. Dies sei die Bogenhaltung der Italiener, die die Haare unberührt ließen. Die Franzosen dagegen faßten den Bogen am Frosch, wie die Buchstaben C, D, E für den ersten, zweiten und dritten Finger, G für den vierten Finger zeigen, der nicht wie die übrigen Finger auf der Stange, sondern an der Stange liegen soll. Der Daumen fasse die Haare des Bogens bei F. Diese letztere Art der Bogenhaltung haben vor Corrette bereits Playford und Falck[2] in den erwähnten Lehrbüchern beschrieben. Georg Muffat betonte sie wiederum in seinem Vorwort zum „Florilegium secundum" von 1698 im Gegensatz zur Bogenhaltung der „Welschen, als welche die Haar unberührt lassen". Ebenso griff später noch J. Caspar Majer in seinem „Neu-eröffneten Theoretisch- und Praktischen Music-Saal ..." von 1741 die alte Lehre wieder auf.

Die Bogenhaltung der Franzosen ist nach Muffat und Falck auch bei den Deutschen und nach Playford auch bei den Engländern üblich gewesen; in diesen Ländern fehlte offenbar noch die Schraube am Frosch zum Anspannen der Haare, so daß der Daumen hierzu benötigt wurde. Arnold Schering[3] hat diese Art der Bogenhaltung mit der bei den

[1] Von der Datierungsfrage der Violinschulen Geminianis wird noch in dem angekündigten Aufsatz die Rede sein.

[2] Nach Playford soll der kleine Finger der rechten Hand frei von der Stange abgehoben sein, während die drei übrigen Finger auf der Stange liegen sollen. Der Daumen dagegen fasse von unten die Haare nahe beim Frosch. Nachdem der Bogen so gehalten, ziehe der Schüler einen geraden Strich über jede einzelne Saite der Geige, um dadurch einen klaren und deutlichen Ton zu erzielen. Falck sagt: „Vor allen Dingen muß er den Bogen recht fassen und halten lernen / solcher maßen / daß der rechte Daum die Haar nächst bey dem Härpflein etwas eindrucke / damit selbige wol angezogen / einen satten Strich und Klang von den Saiten zu wegen bringen ..."

[3] In seinem Aufsatz „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters" (Neue Zeitschr. f. Musik, 1904, S. 677 ff.).

Deutschen besonders gepflegten **polyphonen Violintechnik** in Zusammenhang bringen wollen, indem sich nämlich die Haare im gelockerten Zustand über alle vier Saiten wölben konnten, wodurch ein gleichzeitiges Erfassen aller Saiten mit dem Bogen möglich geworden wäre. Beckmann[1] hat diese Aufsehen erregende und verlockende Theorie, die man seitdem die „Härpfleintheorie" genannt hat, die aber jeder genauen Grundlage entbehrt, bereits völlig überzeugend widerlegt. Auch A. Moser[2] wandte sich gegen Schering, indem er die praktischen Gesichtspunkte des Geigers ins Feld führte[3]. Dem haben wir, da die alte Theorie immer noch nicht ausgestorben zu sein scheint, Einiges hinzuzufügen. Zunächst geht ja doch aus den Lehren Correttes und Muffats eindeutig hervor, daß es nicht nur die Deutschen waren, die die Haare mit dem Daumen anzogen, sondern auch die Franzosen im Gegensatz zu den Italienern, bei denen offenbar die Haare stets angespannt waren und beim Spielen also nicht plötzlich locker gelassen werden konnten. Wenn aber die Bogenhaltung mit der polyphonen Violintechnik im Zusammenhang steht, dann hätten doch die französischen Geiger, die aus den italienischen Schulen hervorgegangen sind, auch die italienische Bogenhaltung übernehmen können, zumal sie ein polyphones Violinspiel noch viel weniger als die Italiener gekannt haben. Es kann höchstens die Beschaffenheit der französischen Violinbögen der Grund dafür gewesen sein, daß die französischen Geiger von der italienischen Bogenhaltung abwichen und die Haare mit dem Daumen anzogen. Dann hätten aber auch die Franzosen in den Fällen, wo nun einmal akkordisches Spiel vorkam, dieselbe Spielweise wie die Deutschen anwenden können, da sie doch die Haare locker lassen und so nach Schering den Bogen über alle Saiten spannen konnten. Die in der Violinschule von Corrette enthaltenen Akkordstudien zeigen aber, daß die Franzosen in diesen Fällen arpeggierten. Aber abgesehen hiervon wäre ein Wölben der Haare über alle vier Saiten auch kaum möglich gewesen. Denn ein Krummbogen, der bis zu einem gewissen Grade hierzu erforderlich gewesen wäre, kam schon im 17. Jahrhundert nicht mehr vor, und am Anfang des 18. Jahrhunderts verlief die Stange des Bogens bereits fast gerade. Dies beweisen einige aus dieser Zeit erhaltene Violinbögen und Abbildungen, es beweist auch die obige Figur. **Die Bogenform war bei Italienern, Franzosen und Deutschen dieselbe und entsprach im wesentlichen unserer heutigen. Ein Überspannen aller Saiten mit diesem Bogen scheint daher unmöglich.** Schering will auch die **Echotechnik** damals mit gelockerten Haaren ausgeführt wissen. Aber auch diese ist doch nicht etwa nur den Deutschen oder Franzosen eigen gewesen, sondern sie hat vielmehr in Italien ihren Ursprung gehabt. Und wie wäre ferner ein plötzliches Verschwinden der alten Tradition zu erklären? In den Geigerschulen hat sich die Pflege der alten Violinmusik, besonders der Bachschen Solosonaten, ständig weiter erhalten bis auf unsere Zeit[4]. Sollte man plötzlich einem neuen Violinbogen den Vorzug

---

[1] a. a. O., S. 76ff.

[2] In dem dritten Abschnitt seines verdienstvollen Aufsatzes „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein" (Bach-Jahrbuch für 1920).

[3] Ebenso wandte sich A. Moser mit Recht gegen die antikischen Vorstellungen vom Violinspiel, die in Schweitzers Bachbuch zutage treten, wo Scherings Theorie begeisterte Aufnahme gefunden hat.

[4] Man denke nur an Friedrich Wilhelm Rusts Sonaten für Violine allein von 1795, in denen die polyphone Violintechnik ebenso wie die modernen Bogenstricharten zur virtuosen Anwendung gelangten.

gegeben haben, der die vorherige Musik nicht mehr so vollkommen hätte wiedergeben können? Schließlich hat Scherings Theorie — genau besehen — gar nichts Verlockendes, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Denn es ist doch stark zu bezweifeln, daß den Bachschen Solosonaten, „selbst bei vollkommenster Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird"; der orgelartige Klang, der durch ein gleichzeitiges Erfassen aller Saiten erzeugt würde, gäbe diesen Werken auf der Geige einen etwas weichlichen und schwächlichen Charakter, das Markige und Kräftige der Bachschen Polyphonie wird jedoch erst durch das heutige Arpeggieren voll zur Geltung kommen[1]. Und diese Technik wandte man auch damals an. Das hat außer Corrette auch Simpson durch eine theoretische Anweisung überliefert. Er sagt in seiner Lehrschrift „Chelys minuritionum artificio exornata" von 1667 über die Ausführung der Doppelgriffe: „Ab imà ad supremam medias in occurso perstringendo progrediatur arcus (slinding the Bow ower those strings)". Später lesen wir in Geminianis französischer Violinschule, daß die Akkorde auf drei oder vier Saiten immer „Arpeggien" genannt werden. Die Bemerkung über ihre Ausführung dürfte für uns von besonderer Wichtigkeit sein: „Les Arpèges se font sur trois et sur quatre cordes soit d'un seul coup d'archet sec, en commençant par la notte grave, soit de differents coups très variés en passant altérnativement d'une corde a l'autre". Also auch hier ist beim Akkordspiel von einem gleichzeitigen Erfassen aller Saiten keine Rede, sondern man beginnt mit der untersten Note! Akkorde müssen immer arpeggiert werden; der Unterschied besteht nur darin, daß sie entweder in einem Bogenstrich von unten nach oben mit dem höchsten Ton gehalten werden, oder aber in mehrere auf- und abwärtssteigende Töne zerlegt und mit mehreren Bogenstrichen ausgeführt werden. Heute bezeichnen wir in der Violinmusik nur die letzte Ausführungsart mit Arpeggio. Doch ist die damalige Ausdehnung des Begriffs Arpeggio auf jede Art, Akkorde auf Streichinstrumenten zu spielen, zweifellos richtig und korrekt. Dazu betrachte man die Akkorde in den Violinsonaten Leclairs, in denen kleine Vorschlagsnötchen genau angeben, wie die Akkorde zu arpeggieren sind[2]. Aus diesen Zeugnissen geht unbedingt hervor, daß die Akkorde auf der Geige früher stets arpeggiert wurden. Entsprechend wird natürlich auch die Polyphonie auf der Violine nur zweistimmig[3] möglich gewesen sein, während die übrigen Stimmen nur hier und da als harmonische Stützpunkte durch Arpeggieren zum Erklingen gebracht werden konnten. Wir können also sagen, daß unsere vielleicht bedeutendsten Violinwerke: die Sonaten für Violine allein von J. S. Bach eine solche Technik und Ausführung verlangen, zu der wir glücklicherweise auch heute noch imstande sind. Warum nun schließ-

---

[1] Freilich würde in den getragenen Mittelsätzen ein weiches Arpeggieren am Platze sein, das so geschickt ausgeführt werden müßte, daß dem Hörer die Illusion bliebe, die einzelnen Töne wenigstens im Augenblick des Anstreichens gleichzeitig vernommen zu haben. Auch die Tatsache des umgekehrten Arpeggierens beweist schon eine gewisse Unvollkommenheit der Ausführung. In solchen Fällen, die aber sehr in der Minderheit sind, handelt es sich in der Tat um ein Idealbild, das — wie so oft in der Musik — nicht realisierbar ist. Wollte man aber wirklich einen orgelartigen Klang auf der Geige erzeugen, was ganz unhistorisch wäre, so würde man für diesen geringeren Gewinn weit größere Vorteile preisgeben.

[2] Siehe das Notenbeispiel am Ende des ersten Abschnitts in Mosers erwähntem Aufsatz.

[3] Allenfalls dreistimmig bei etwas flacherem Steg als heute.

lich das damalige Notenbild vom Klange so verschieden gewesen sein muß, ist ohne weiteres klar, wenn man bedenkt, daß die Geiger damals von der Orgelbank herkamen und gewohnt waren, bei der Niederschrift ihrer Kompositionen die Stimmführung deutlich kenntlich zu machen. Auch der damalige Spieler dieser Stücke würde die Komposition als solche nicht verstanden haben, wenn das Notenbild der technischen Ausführung entsprochen hätte. Und daß die praktische Ausführung damals vielfach über das im Notenbild Verlangte hinausging oder davon abwich, ist uns heute nichts Neues mehr. Es bliebe also allein die Feststellung übrig, daß die Franzosen und Deutschen den Violinbogen anders hielten als die Italiener und zwar so, wie aus Correttes Anweisung und Figur klar hervorgeht. Daß diese verschiedene Bogenhaltung aber nur vorübergehend war, lehren die Violinschulen von Geminiani, in denen von einer verschiedenen Bogenhaltung und auch von einem Anziehen der Haare mit dem Daumen keine Rede mehr ist[1]. Da diese Violinschulen spätestens in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts erschienen sind, also noch zu Bachs Zeiten, haben wir wieder ein Zeugnis gegen Scherings Annahme. Um so eher ist es möglich, daß der Grund für eine zeitweise verschiedene Bogenhaltung in der verschiedenartigen Fabrikation der Violinbögen liegt. Es ist bekannt, daß man in Italien, wo die Kunst des Violinbaues am größten und entwickeltsten war, schon am Ende des 17. Jahrhunderts Vorrichtungen am Frosch anbrachte, um die Haare des Bogens spannen zu können. Bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts hatte man hierfür die beste Lösung gefunden durch die Verwendung der Schraube am unteren Ende des Frosches. Möglicherweise waren die nordischen Geigenmacher in ihrer Kunst noch rückständig geblieben. Und Falck gab in seinem Lehrbuch ja auch den Grund für das Andrücken der Haare mit dem Daumen an: „damit selbige wol angezogen / einen satten Strich und Klang von den Saiten zu wegen bringen /“. Ebenso begründeten auch Playford und fast wörtlich wie Falck später Majer diese Art der Bogenhaltung. Jedenfalls wird man für die verschiedene Bogenhaltung keinen tieferen Grund suchen dürfen, der mit der Spieltechnik irgendwie in Zusammenhang steht. Es gab eben zwei Manieren den Bogen zu fassen, von denen jede gleich gut war; und so sagt auch Corrette weiter in seiner Violinschule: „Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépends du Maitre qui enseigne“. Corrette kommt auch in seiner Celloschule auf die verschiedene Bogenhaltung zu sprechen. Daß diese mit der Spieltechnik gar nichts zu tun hat, geht auch hier eindeutig aus dem Zusatz hervor, daß der Schüler sich die Bogenhaltung angewöhnen solle, wodurch er am leichtesten Herr seines Bogens würde. Er solle sich die ihm bequemste Bogenhaltung auswählen, welche es auch immer sei, da alle Arten gleich gut wären.

Was also die Begründung der verschiedenen Bogenhaltung angeht, so glauben wir nachgewiesen zu haben, daß ein Überspannen aller Saiten mit dem Violinbogen

---

[1] In der deutschen Violinschule sagt Geminiani über den Bogen: „dieser soll nahe beym Fröschel, zwischen dem Daumen und den Fingern, die Haare gegen den Sattel gewendet, ungezwungen gehalten und schön gleich gezogen werden ...“ In der französischen Violinschule wird der Abstand des Daumens vom Frosch genau mit „4 lignes“ angegeben; das wäre also noch nicht 1 cm. Auch Leopold Mozarts Beschreibung der Bogenhaltung entspricht der in der deutschen Violinschule Geminianis.

kaum möglich war. Selbst wenn es aber möglich gewesen wäre, dann hätten die französischen Geiger ebenso polyphon und akkordisch spielen können wie die englischen und deutschen, und wie man nach dem Notenbilde zunächst erwarten könnte. So wurde aber in Wirklichkeit nicht gespielt, sondern man arpeggierte, wie aus Simpsons, Correttes und Geminianis Lehren deutlich hervorging. Demnach hing die verschiedene Bogenhaltung nicht mit der Violintechnik zusammen. Außer diesem negativen Ergebnis konnten wir aber auch positiv feststellen, daß die verschiedene Bogenhaltung eine bloße Manier war und noch zu Bachs Lebzeiten durch eine einheitliche, unserer heutigen entsprechenden Bogenhaltung ersetzt wurde. Die nur vorübergehend verschiedene Bogenhaltung war wahrscheinlich durch die verschiedene Fabrikation der Violinbögen bedingt. Für uns ist das negative Ergebnis wichtiger, da wir hierdurch zu der Erkenntnis gekommen sind, daß das polyphone und akkordische Violinspiel damals wie heute durch Arpeggieren ausgeführt wurde[1]. Wich also die Geigenhaltung des ganzen 18. Jahrhunderts von der heutigen wesentlich ab, so stimmte gerade die Bogenhaltung mindestens seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit der heutigen überein.

---

[1] Schering erwähnt als Herausgeber des Bach-Jahrbuchs in einer Anmerkung zu dem angeführten Aufsatz von A. Moser, daß er die von ihm aus seiner Theorie „gezogenen Konsequenzen heute selbst nicht mehr in vollem Umfange anerkenne". Schering will aber andrerseits seine Theorie auch nicht ganz aufgeben. Muffat und Majer, sagt er, dürften als „Kronzeugen" niemals übersehen werden. Hierzu sei nochmals bemerkt, daß Muffat und Majer keineswegs übersehen werden, daß sie vielmehr neben anderen Theoretikern wie Playford, Falck und Corrette Zeugnis geben von einer vorübergehend verschiedenen Bogenhaltung; dies hat aber nichts mit der Spieltechnik zu tun; über sie sagen auch Muffat und Majer kein Wort.

Jo. Bapt. Benedictus, De intervallis musicis

Mitgeteilt von

Josef Reiss, Krakau

Über Joan. Bapt. Benedictus enthält Eitners Quellenlexikon I, 443 folgende kurze Notiz:

„Benedictus Joannes, geb. in Venedig, um 1590 zu Turin gestorben im 60. Lebensjahre, war Mathematiker und schrieb: Speculationes mathematicae et physicae, in denen sich auch eine theoretische Abhandlung über Musik befinden soll".

Die Jagellonische Universitätsbibliothek in Krakau besitzt drei Ausgaben des Werkes von Joa. Bapt. Benedictus. Sie unterscheiden sich bloß durch das Titelblatt, sonst aber sind sie identisch, sowohl in der Pagination, als auch in den Drucktypen und Druckfehlern. Die älteste Ausgabe stammt aus dem Jahre 1585 und führt folgenden Titel:

Jo. Baptistae
Benedicti
Patritij Veneti Philosophi
Diversarum Speculationum
Mathematicarum et Physicarum
Liber.
Taurini, Apud Haeredem Nicolai Bevilaque
M.D.LXXXV. (Signat. Mathes. 150.)

Die zweite Ausgabe ist betitelt:

Speculationum Mathematicarum et Physicarum
fertilissimus, pariterque utilissimus
Tractatus.
Opus hac novissima editione recognitum, suoque
candori restitutum.
Authore Jo. Bapt. Benedicto Veneto, Philosopho.
(Signat. Bibl. Mathes. 153. Locus et annus impressionis a mucore corruptus)

Der Titel der dritten Ausgabe, aus dem Jahre 1599, lautet:

Jo. Baptistae Benedicti
Patritij Veneti, Philosophi Praestantissimi
Speculationum liber;
in quo mira subtilitate haec tractata, continentur:
Theoremata Arithmetica
De rationibus operationum perspectivae
De Mechanicis
Disputationes de quibusdam placitis Aristotelis

In quintum Euclidis librum
Physica et Mathematica Responsa per Epistolas.
Venetiis M.D.XC.IX, apud Baretium Baretium et Socios. (Signat. Mathes. 152.)

Unter den Abhandlungen in Briefform (Physica et Mathematica Responsa per Epistolas) befindet sich jener Musiktraktat, über den Eitner nichts Bestimmtes anzugeben weiß. Es ist eine Abhandlung über Tonintervalle, in zwei Briefen an den berühmten Komponisten Cypriano Rore abgefaßt (S. 277—283 in allen drei Ausgaben).

Die Abhandlung ist so wertvoll als Beitrag zur Geschichte der reinen Stimmung und Temperatur im 16. Jahrhundert, wie auch durch die Begründung des Dur-Akkordes und der Tonhöhebestimmung durch Schwingungszahl (vor Mersenne!), daß sich der folgende Abdruck des Traktats, der die Schreibung und Interpunktion der Vorlage beibehält, rechtfertigt.

(p. 277.) De intervallis musicis.

Cypriano Rorè Musico celeberrimo.

Opinio Hectoris Eusonij Cypriane me dilectissime, vera non est, quod aliquis recte possit intelligere rationes consonantiarum musicae, absque cognitione illarum mediante ipso sensu, imo. nemo potest calere theoriam musices, nisi aliquo modo versatus sit in praxi. Quomodo enim cognosci poterunt quid nam sint diapason, diapente, diatesseron, ditonus, semiditonus, hexacordum maius, aut minus, et consonantiae ex ijs cum diapason compositae, absque earum praxi? unde sequetur neque etiam cognosci posse intervalla dissonantia. Et purus practicus non intelliget quid sit octava, quinta, quarta, tertia maior, tertia minor, sexta maior, sexta minor, decima maior, decima minor, undecima, duodecima, decimatertia maior, aut minor, aut decimaquinta, et aliae, ita ut ad comparandam perfectionem musicae necessarium sit, et theoriam et praxim addiscere. Cum praeterea Ludovicus Folianus aperte monstravit (etiam si id a diatonico sintono Ptolomei desumpserit) reperiri duos tonos, maiorem et mînorem, id est sesquioctavum, et sesquinonum, et tria semitonia, maius, minus, et minimum, id est sesquiquintumdecimum, qui est maius, sesquivigesimumquartum id est minimum ed mediocre, ut 27. ad 25. quae proportio superbipartiens vigesimasquintas appellatur, et cum cognoverit semiditonum consonantem esse sesquiquintum, ditonum sesquiquartum et hexachordum minus, ut 8. ad 5. quae proportio dicitur supertripartiens quintas, et hexachordum maius, ut 5. ad 3. haec autem vocatur superbipartienstercias; omnium simplicium consonantiarum cognitioni, extremam imposuit manum. Et quia tibi etiam ostendere promisi in modulationibus (p. 278) haec omnia intervalla servari, ideo ad te mitto septem hic subscripta exempla, in quorum primo et secundo, inter diesim, et b. in superiori, agnosces intervallum minimi semitonij et si ibi sit diesis, tanquam terminus ad quem, et b. tanquam terminus a quo: quod autem inter diesim et b. sit semitonium minimum, facile agnosces si subtraxeris decimam minorem a maiori, quam facit superius cum inferiori, idest cum bassu.

Qua quidem modulatione tu etiam usus es in cantilena illa, quae Galica lingua incipit: Hellas comment. Eadem, ego quoque in meis cantilenis latino sermone compositis, quae Moteta[1] vocantur aliquando usus sum.
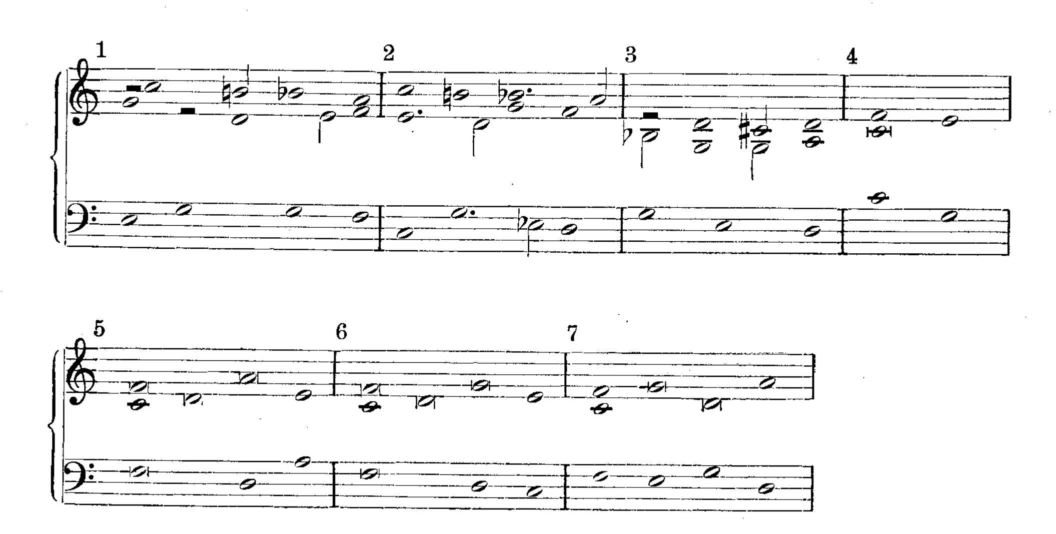
Sed in tertio exemplo invenies semitonium maius, necessario genitum in superiori, si sextam maiorem cum bassu efficere volueris, quia tenor, a ditono cum superiori ad diapentem, et ad unisonum cum bassu procedit, ubi quiescit, progrediendo postea bassus ad semiditonum cum tenore, tunc si a proportione huius septimae, quae est ut 9. ad 5. hoc est superquadripartiensquintas demptum fuerit hexachordum maius, seu sexta maior, quae est ut . 5 . ad 3. remanebit proportio 27. ad 25. quae maior est quam 32. ad 30.

In quarto exemplo habebis semitonium minus in superiori, quod quidem remanet et subtractione ditoni consonantis ab diatessaron comprehensa a superiori cum tenore.

In quinto exemplo videbis tonum minorem et tonum maiorem successive unum post alium in tenore, detrahendo primo semiditonum a diatessaron, quod superius facit cum tenore, vel detrahendo diapente ab hexachordo maiori, quod facit tenor cum bassu, unde remanet tonus minor sesquinonus, detrahendo postea diatessaron a diapente, quod superius facit cum tenore, remanebit tonus maior sesquioctavus.

In sexto exemplo deinde videbis tenorem ascendere per duos tonos minores successive unum post alium in tenore, si dempseris semiditonum a diatessaron cum superiori.

In 7. exemplo demum videbis superiorem ascendere per duos tonos maiores successive unum post alium, si dempseris diatessaron a diapente, quod facit tenor cum superiori.



[1] Im Text: Moreta, richtiggestellt in den Errata.

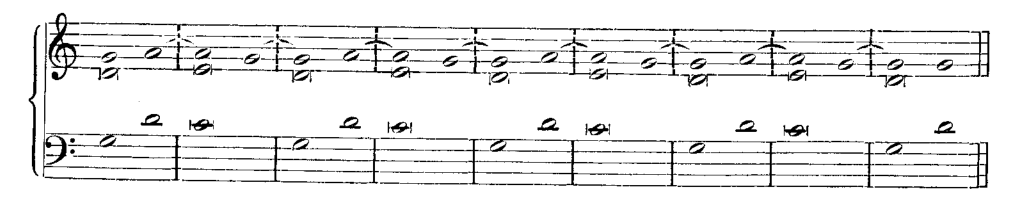
(p. 279.)

De eodem subiecto.

Ad eundem.
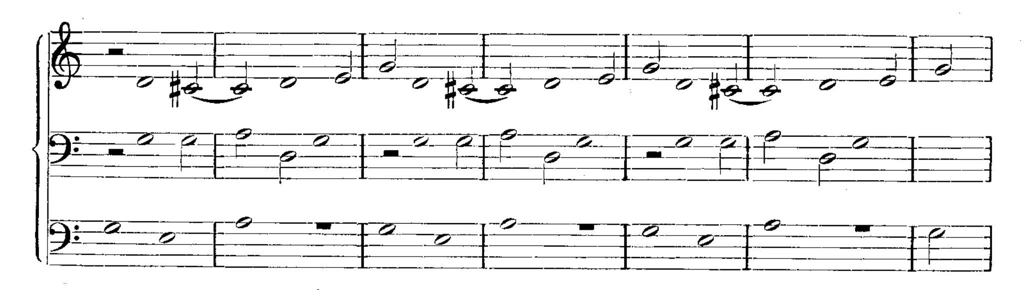
Quod alias tibi dixi, verum est, quod necessarium nullo modo sit, ut modulando, desinat cantilena in eodem tono (quod Graeci phthongum appellant) a quo incepit, immo necessario semper fere, altius, aut depraessius terminatur, per differentiam alicuius intervalli aequalis, vel multiplicis ipsi commati sesquioctuagesimae, quod quidem comma, quamvis cantabile non sit, intensibiliter tamen generatur, et toties ab aliqua parte ipsius cantilenae posset dictum comma generari, versus acutum, vel grave, quod in fine ipsius cantilenae, vocis phtongus reperiatur distans a primo per intervallum alicuius toni sesquinoni, seu sesquiotavi plus, minusve, ut in subscripto exemplo clare videre potes in prima figura, ubi superius a. g. primae cellulae ad g. secundae, interest unum comma, eo quod progrediens superius in prima cellula ipsius cantilenae a quarta ad quintam cum tenore, ascendit per tonum sesquioctavum, a prima cellula deinde ad secundam, tenor ascendit similiter per tonum sesquioctavum cum transeat a quinta ad quartam, quod facit cum superiori, in secunda cellula postea, cum superius descendat a maiori sexta ad quintam, quod facit cum bassu, seu a quarta ad tertiam minorem, quod facit cum tenore, tunc descendit per tonum sesquinonum, ita quod non revertitur ad eundem phthongum, ubi prius erat in prima cellula, sed reperitur per unum comma altius, quod quidem comma est differentia inter tonum sesquioctavum et sesquinonum, ut alias tibi demonstravi.

Progrediendo igitur hoc modo, videbis, quod cum tenor a secunda cellula ad tertiam transeat a tercia minori ad quartam, quod facit cum superiori, descendit per tonum sesquinonum, unde in tertia cellula altius remanet quam in prima per unum comma, in qua tertia cellula, cum iterum transeat superius a quarta ad quintam, quod facit cum tenore, elevatur per tonum sesquioctavum, prosequendo deinde tali ordine, videbis in quarta cellula cantilenam auctam per duo commata, in sexta, autem cellula per tria commata, in octava vero per 4. commata, unde hac methodo, si cantilena prolixior debito esset, vel si talia intervalla frequentiora reperirentur, posset cantilena a principio ad finem differre per 9. commata, et plus etiam, quae quidem



(p. 280.) intervalla superant tonum sesquinonum et si essent 10. commata superarent tonum sesquioctavum, eo quod aggregatum ex 9. commatibus continetur sub istis duobus terminis hoc est . 150094635296999121 et . 13421772800000000000. quae quidem proportio maior est proportione sesquinona, summa vero 10. commatum continetur sub. 12157665459056928801. et. 10737418240000000000. quae proportio maior est tono ses-

quioctavo, quod autem dico de ascensu cantilenae, idem assero de eiusdem descensu et hoc non tantum per intervallum illius commatis, quod est differentia toni maioris a minori, sed etiam per illud quod est differentia semitonij maioris a minori, ut in secundo exemplo hic subscripto videre est in descensu cantilenae per comma et comma, ut differentia inter semitonia maiore et minore, ubi in prima cellula discedens bassus a quinta cum superiori et ab unisono cum tenore descendens ad tertiam minorem cum ipso tenore, facit cum superiori septimam maiorem, quae est ut 9. ad 5. superquadripartiensquintas scilicet, a qua discedens postea superius, ut faciat cum bassu sextam maiorem, descendit per semitonium maius, a qua sexta maiori descendens bassus et ascendens per quartam, efficit cum dicto superiori tertiam maiorem, a qua discedens superius, ut efficiat quartam cum ipso bassu (qui quidem bassus transit in tenorem) ascendit per semitonium minus, differens a semitonio mai roi per unum comma, unde cantilena remanet depressa per. unum comma, cum deinde idem faciat inter tertiam et quartam cellulam, per aliud comma descendit et sic toties facere posset, ut postremo valde deprimatur cantilena a primo phthongo.



Quod autem hic supradictum est, circa instrumenta artificialia non accidit, qua propter organa et clavicimbula concordantur certo quodam ordine, ita ut omnes consonantiae, excepta diapason, seu octava, sint imperfectae, hoc est, aut diminutae, aut superantes a iusto, ut exempli gratia, omnes quintae sunt diminutae, quartae vero sunt excessivae, quod quidem fit, ut tertiae et sextae, non multum auribus dissonent, eo quod si quintae omnes et quartae, perfectae essent, tunc omnes sextae et tertiae intollerabiles essent et a perfectis different per unum comma, quod manifestum nobis erit hoc modo, accipiamus tres diapentes, seu quintas, consequenter successivas unam post aliam, hoc est tres proportiones sesquialteras, quarum aggregatum erit ut 27. ad 8. quae proportio dicitur tripla supertripartiensoctavas, et quae a practicis (p. 281.) appellaretur tertiadecima maior, ut exempli gratia, esset Gama ut cum secundo e la mi, tunc talis tertiadecima valde odiosa esset sensui auditus, a qua, si dempta fuerit diapason, seu octava, remaneret quoddam hexachordum maius, seu sexta maior, auribus valde inimica, sub proportione 13. ad 8. sed haec proportio differet a proportione superbipartientetercias perfecti hexachordi maioris, hoc est sextae maioris consonantis, per proportionem sesquioctuagesimam, hoc est per unum comma, quod quidem est etiam differentia aggregati trium sesquialterarum, a tertiadecima maiori consonanti, hoc est excessus proportionis triplae supertri-

partientis octavas, supra triplam sesquitertiam, quae est summa ipsius duplae cum superbipartientetercias.

A tali summa igitur trium sesquialterarum efficitur tertiadecima maior dissonans excedens consonantem per unum comma (cuius proportio est 81. ad 80.) quae consonans continetur in proportione 10. ad. 3 ut supra dixi.

Haec igitur est vera ratio, propter quam debemus comma distribuere in organis et clavicymbalis, cum ab aggregato trium quintarum producatur talis excessus supra perfectam, seu consonantem tertiam decimam maiorem, quod quidem aggregatum, cum demptum fuerit a quintadecima, relinquet nobis tertiam minorem dissonantem, et mancam, per eundem excessum a consonanti. quae quidem tertia minor dissonans subtracta a diapente seu quinta perfecta, relinquet nobis tertiam maiorem dissonantem, quae consonantem excedit per eundem excessum commatis, et haec demum tertia maior dissonans, dempta ex diapason, seu octava relinquet nobis hexachordum minus, hoc est sextam minorem dissonantem, et mutilam a consonanti per eundem excessum commatis. De huiusmodi vero commatis distributione doctissime scripsit Excellentissimus Zarlinus in secunda parte Institutionum Harmonicarum.

Sed quia sensus auditus non potest exacte cognoscere debitam quantitatem excessus, vel defectus, intendendo vel remittendo chordas instrumentorum, ideo hanc viam sequutus sum.

Sit exempli gratia, hic subscriptus ordo lignorum tangentium seu pinarum incipiens ab G. desinens ad g, ita quod inter ipsos terminos sit ea consonantia quae vocatur vigesimasecunda, quaero primum b. inter D. E. quod est nigrum ipsius E la mi gravissimum, quod grosso modo facio consonans cum G. gravissimo per sextam minorem, deinde cum ipso primo b ipsius e la mi concordo suum octavum et quintumdecimum, quo perfectius possum, deinde accipio b. molle secundum ipsius bfa bmi quod concordo cum b. primo ipsius E la mi per quintam imperfectam, deinde cum hoc b. secundo ipsius bfa bmi concordo secundum f. per quintam similiter imperfectam, cum quo f. postea concordo tertium c. per similem quintam, quam tertium c. postea confero cum secundo b. ipsius e la mi, ita quod inter se consonent per sextam maiorem tolerabilem et si sic invenio, tunc nihil muto has treschordas hoc (p. 282.) est b. secundum ipsius bfa bmi, f. secundum et c. tertium, sed si dictum tertium c. valde dissonans esset cum b. secundo ipsius e la mi, tunc ipsum c. intendo aut remitto, quousque aliquo modo sit consonans per sextam maiorem aliquantulum excessivam cum b. secundo ipsius e la mi, cum quo postea c. consonare aliquantulum facio f. secundum per quintam defectivam et cum hoc demum b. secundum ipsius bfab mi, quo facto concordo secundum c, cum tertio per octavam, cum quo secundo c. postea concordo tertium g. per talem quintam, quod ipsum tercium g. cum secundo b. ipsius bfa bmi consonet tolerabiliter per sextam maiorem aliquantulum excessivam, deinde cum isto tertio g. concordo tertium d. per talem quintam, ita quod ipsum tertium d. concordet tolerabiliter cum 2. f. per sextam maiorem excessivam, postea cum hoc 3. d. concordo 2. d. per octavam perfecte, cum quo 2. d. postea concordo 3. a. per quintam. ut in alijs factum est, ita ut cum 2. c. consonet talis sexta maior, ut supra dictum est, cum quo

3. a. postea concordo 3. e. per quintam, ut dictum est, ita quod cum 3. g. faciat sextam maiorem ut supra, postea cum hoc e. concordo 2. e. per octavam, cum quo concordo b. quadrum tertium per quintam, ut dictum est, ita quod cum 2. d. faciat sextam maiorem similem alijs superius dictis, cum quo b. quadrato tercio concordo tertium nigrum ipsius f. per quintam, ita quod cum tercio a. faciat sextam maiorem, ut supra, deinde cum hoc concordo 2. f. nigrum per octavam, cum quo, per quintam concordo 3. c. nigrum ita quod cum 2. e. faciat sextam dictam, demum cum hoc concordo 4. g. nigrum per quintam, ita quod faciat cum 3. b. quadrato sextam dictam, et sic ad ultimam quintam pervenio, supra quod g. nigrum nulla quinta amplius reperitur, postea cum istis chordis concordo per octavas omnes alias ab acutis ad graves.

G A B b C ♯ D ♭ E F ♯ g ♯ a b b c ♯ d ♭ e f ♯ g ♯ a b b c ♯ d ♭ e f ♯ g ♯
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 4 4

Valde etiam admiratione dignum est, quod perfectiores quaeque consonantiae, ita in harmonica divisione sibi invicem conveniant, ut diapason cum diapente, cum diapasondiapente, cum ditono, cum hexachordo maiori cum bis diapason, cum decima septima maiori. Nam non ipsa diapason, harmonice locantur diapente in parte graviori, et diatessaron in acutiori. In diapente vero harmonice locantur ditonus in parte graviori et semiditonus in acutiori. In ditono harmonice locantur tonus maior in parte graviori, et tonus minor in acutiori. In hexachordo maiori, harmonice locantur diatessaron in parte graviori, et ditonus in acutiori. In diapasondiapente, harmonice locantur diapason in parte graviori, et diapente in acutiori. In bis diapason, harmonice locantur decima maior in parte graviori et hexachordum minus in acutiori. In decima septima maiori, harmonice locantur diapasondiapente in parte graviori, et hexachordum maius in parte acutiori. Ita quod tonus sesquioctavus in ditono, proportionalis est ipsi ditono in diapente. Tonus vero sesquinonus in ipso ditono, proportionalis est triemitonio, vel sesquitonio seu semiditono (quod item est) in diapente. Ditonus autem in diapente, proportionalis est ipsi diapente in diapason. Sesquitonus vero in diapente, proportionalis est diatessaron in diapason. Et sic de singulis. Ita quod tonus sesquioctavus in ditono, ditonus in diapente, diatessaron in hexachordo maiori, diapente in diapason, diapason in diapasondiapente, decimamaior in bisdiapason, diapasondiapente in decimaseptima (p. 283.) maiori, omnia sibi invicem sunt proportionalia, idem etiam dico de reliquis partibus, cum relatae fuerint ad sua tota.

Nec alienum mihi videtur a proposito instituto, speculari modum generationis ipsarum simplicium consonantiarum; qui quidem modus fit ex quadam aequatione percussionum, seu aequali concursu undarum aeris, vel conterminatione earum.

Nam, nulli dubium est, quin unisonus sit prima principalis audituque amicissima nec non magis propria consonantia; et si intelligatur, ut punctus in linea, vel unitas in numero, quam immediate sequitur diapason, ei simillima, post hanc vero diapente, caeteraeque. Videamus igitur ordinem concursus percussionum terminorum, seu undarum aeris, unde sonus generatur.

Concipiatur igitur mente monochordus, hoc est chorda distenta, quae cum divisa fuerit in duas aequales partes a ponticulo, tunc unaquaeque pars eundem sonum proferet et ambae formabunt unisonum, quia eodem tempore, tot percussiones in aere faciet una partium illius chordae, quot et altera; ita ut undae aeris simul eant, et aequaliter concurrant, absque ulla intersectione, vel fractione illarum invicem.

Sed cum ponticulus ita diviserit chordam, ut relicta sit eius tertia pars ab uno latere, ab alio vero, duae tertiae, tunc maior pars, dupla erit minori, et sonabunt ipsam diapason consonantiam, percussiones vero terminorum ipsius, tali proportione se invicem habebunt, ut in qualibet secunda percussione minoris portionis ipsius chordae, maior percutiet, seu concurret cum minori, eodem temporis instanti, cum nemo sit qui nesciat, quod quo longior est chorda, etiam tardius moveatur, quare cum longior dupla sit breviori, et eiusdem intensionis tam una quam altera, tunc eo tempore, quo longior unum intervallum tremoris perfecerit, brevior dua intervalla conficiet.

Cum autem ponticulus ita diviserit chordam, ut ab uno latere relinquantur duae quintae partes, ab alio vero tres quintae, ex quibus partibus generatur consonantia diapente; tunc clare patet, quod eadem proportione tardius erit unum intervallum tremoris maioris portionis, uno intervallo tremoris minoris portionis, quam maior portio habet ad minorem; hoc est tempus maioris intervalli ad tempus minoris erit sesquialterum; quare non convenient simul, nisi perfectis tribus intervallis minoris portionis, et duobus maioris; ita quod eadem proportio erit numeri intervallorum minoris portionis ad intervalla maioris, quae longitudinis maioris portionis ad longitutidem minoris; unde productum numeri portionis minoris ipsius chordae in numerum intervallorum motus ipsius portionis, aequale erit producto numeri portionis maioris in numerum intervallorum ipsius maioris portionis; quae quidem producta ita se habebunt, ut in diapason, sit binarius numerus; in diapente vero senarius; in diatessaron duodenarius, in hexachordo maiori quindenarius; in ditono vicenarius, in semiditono tricenarius, demum in hexachordo minori quadragenarius; qui quidem numeri non absque mirabili analogia conveniunt invicem.

Voluptas autem, quam auditui afferunt consonantiae fit, quia leniuntur sensus, quemadmodum contra, dolor qui a dissonantijs oritur, ab asperitate nascitur, id quod facile videre poteris cum conchordantur organorum fistulae.

Händels „Xerxes“ und die Göttinger Händel-Opern-Festspiele 1924

Von

Rudolf Steglich, Hannover

Nachdem in den ersten drei Jahren der Göttinger Händel-Opern-Festspiele „Rodelinde“, „Otto“ und „Julius Cäsar“ in Bearbeitung Oskar Hagens erschienen, darauf im vorigen Jahre diese drei Werke in mehreren Folgen wiederholt wurden, brachte der wagemutige Schöpfer und Leiter der Festspiele im Juli dieses Jahres, außer Wiederholungen der „Rodelinde“, den „Xerxes“ auf die Bühne, zum erstenmal nach jenen Hauptwerken der ersten Londoner Opernakademie also eine der Händelschen Spätopern[1].

Daß der „Xerxes“ zu den wenigen Händelschen Opern gehört, an deren Dasein auch früher schon selbst Laienkreise sich hin und wieder erinnerten, verdankt er dem als „Largo von Händel“ berühmt gewordenen Larghetto „Ombra mai fu“ seiner ersten Szene und den ihm eingefügten, schon der oberflächlichen Betrachtung auffallenden derbkomischen Zügen. „Xerxes“ ist denn auch die erste Händeloper gewesen, die Oskar Hagen wieder auf die Bühne zu bringen sich vornahm[2]. Und nur den besonderen Schwierigkeiten, die ihm die Bearbeitung dieser Oper machte, ist es zu danken, daß sein neugestalteter „Xerxes“ erst so spät erschien und nicht schon von vornherein der Göttinger Händelbewegung seinen Stempel aufdrückte.

Der Schlüssel des Händelschen „Xerxes“ ist eben jenes weltbekannte Larghetto „Ombra mai fù di vegetabile cara ed amabile soave più“, das der König im Anblick einer Platane singt. Zu diesem Gesang aber geben wieder die Worte des vorausgehenden Accompagnato die zwar nicht für den tiefer hörenden Musiker, doch für den mehr literarisch als musikalisch Erlebenden nötige Einstimmung: „Frondi tenere e belle del mio platano amato, per voi risplenda il fato. Tuoni, lampi e procelle non v' oltraggino mai la cara pace, ne giunga a profanarvi austro rapace“. Per voi risplenda il fato ... la cara pace ...: Widerschein einer höheren Macht, schicksalhaften Wesens (gewiß nicht im kirchlichen, aber im pantheistisch-religiösen Sinne) ist dem König der beseligende Naturfrieden dieses Baumes. Aber er weiß, wie selten, wie gefährdet solche geweihten Augenblicke sind. Störten doch nie widrige Gewalten die heilige Ruhe! — Der das singt, ist ein König auch in seinem inneren Wesen, ein Philosoph, ein religiöser Mensch. „Si tiene ammirando il platano“: Xerxes bleibt versunken in gedankenvollem, bewundernden Anblick des Baumes. Inzwischen kommen Menschen, Musik ertönt, auch Gesang einer Mädchenstimme. Im Liede fällt Xerxes' Name — da fährt er auf: ein Spottlied auf ihn, den „Liebhaber“, der einen Baum anschwärmt! Zerstört ist die Weihe der Stunde. Da trällert das unphilosophische Weltkind ein neues Liedchen, ein entzückendes, leichthinflatterndes; die süße Stimme zeigt nun erst ihren eigentlichen, verführerischen, weiblichen Reiz — („Tacete, ohimè, tacete! Entro fiorita cuna dorme Amor, nol vedete?“) — und schon ist Amor wach geworden. Dahin ist der weihevolle Frieden. Alles bringt der böse, ach so unphilosophische Liebesgott in heillose Verwirrung. Da sind zwei Brüder, Xerxes und Arsamenes, die nun beide dieselbe Romilda lieben. Da sind zwei Schwestern, Romilda und Atalanta, die beide den-

---

[1] Niederschrift datiert vom 26. Dezember 1737 bis 14. Februar 1738; erste Aufführung am 15. April 1738 in London. Das auf Nicolo Minato zurückgehende Libretto hat aber Händel zweifellos schon während seines Hamburger Aufenthalts in den Jahren 1703—1706 kennen gelernt.

[2] Programmheft der Göttinger Festspiele (Turmverlag W. H. Lange, Göttingen), S. 12.

selben Arsamenes verehren. Da ist Xerxes' rechtmäßige Verlobte Amastris, die sich ihr Recht erkämpfen will. Und General Ariodat, der Vater jener beiden Schönen, und der Diener Elviro, die nicht verliebt sind, der eine dank seiner strengen Dienstauffassung, der andre dank seines troddeligen Wesens, treiben doch gerade durch diese Eigenschaften die Verwirrung mit auf die Spitze. Wo bleibt die Weisheit, die Würde des Königs in all dem Liebeswahn? — Händel hat dafür gesorgt, daß sich nicht auch sein Publikum darin verliert, daß es nicht vergißt, dies alles sub specie aeterni, das ist hier sub specie des Larghetto zu betrachten. Inmitten des allzumenschlichen Liebeswirrwarrs verherrlicht die Hellespontszene (II, 8) — welch grotesker Gegensatz! — Xerxes' weltgeschichtliche Sendung. Auch kommt dem König doch einmal ein Augenblick der Besinnung (II, 10). Vor Beginn des dritten Akts läßt Händel eine Sinfonia wie die Vision eines Träumenden von jener „cara pace" vorüberziehen. Aber Xerxes findet da noch nicht den Weg aus seiner leidenschaftlichen Verstrickung. Erst nachdem sein Liebesplan endgültig gescheitert ist und er endlich seine Schuld erkennt, kann Ruhe, Friede und Freude wiederkehren. Alles vereint sich im Schlußchor: „Ritorna a voi la calma, riede la gioja al cor!" Aber diese Ruhe kann nicht mehr der feierliche Friede jenes Larghetto sein, sie hat jetzt eine weniger strenge, eine sinnenfreudigere Schönheit: „Per riportar la palma, s' unirà amor e onor" — da nun Amor einmal in der Welt ist, da er immer das höchste Gut des reinen Friedens bedroht, kommt es darauf an, daß sich die Leidenschaft der Sinne verbinde mit der Besonnenheit des Geistes, auf der die Ehre des Mannes beruht. Beim Erklingen dieser Musik mag man Schillerscher Verse gedenken:

„Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmut freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind".

Der vermählte Strahl, den Schiller nur auf der Stirn des hohen Uraniden leuchten sah, wirft seinen Glanz auch auf den Schluß dieser Händelschen Oper. —

Und nun ein Blick zurück auf das Ganze:

„Ex quibus apparet, quantum sapiens polleat, potiorque fit ignaro qui sola libidine agitur. Ignarus enim, praeterquam a causis externis multis modis agitatur, nec unquam vera animi acquiescentia potitur, vivit praeterea sui et Dei et rerum quasi inscius ... Cum contra sapiens, quatenus ut talis consideratur, vix animo movetur; sed sui et Dei et rerum aeterna quadam necessitate conscius, ... semper vera animi acquiescentia potitur ... Sed omnia praeclara tam difficilia quam rara sunt". Nicht besser als in diese Schlußworte der Ethik Spinozas scheint mir der hohe und freie geistige und sittliche Raum zu fassen, den Händels „Xerxes" umspannt. Händel führt hier auf die Höhe pantheistisch-barocker Welt- und Lebensanschauung. Ihm ist das Wirrsal der commedia humana nicht schon ein Spaß für sich, an dem er sich genügen läßt, sondern nur ein phantastisches Spiel im großen, göttlichen Raum. Und nicht der lose Knabe in der Blumenwiege, der Erreger der verwirrenden Affekte, ist ihm des höchsten Preises wert. Über allem steht vielmehr die letzte, befreiende Vergeistigung des Affekts, mit Worten Spinozas: amor intellectualis Dei — der Affekt jenes ersten Larghetto.

Ein Kronzeuge für diese Auffassung der Oper: die (Programm-)Ouvertüre. Deren Gang vom charaktervollen, königlichen Maestoso über das scherzohaft spielerische, mit sehr wenig und nicht gerade bedeutendem Gedankenmaterial bestittenem Allegro zu der graziös-vergeistigten heiteren Gigue spiegelt jenen Ideengang wieder.

Oskar Hagen geht bei seiner „freien Neugestaltung" des „Xerxes" von dem „Faktum" aus, daß die Anforderungen, welche ein heutiges Opernpublikum an die Oper stellt — er hat vor diesem Publikum offenbar mehr Respekt als vor Händel —

nun einmal bei der Handlung beginnen und enden[1]. Doch ruht dieses angebliche „Faktum“ auf sehr unsicherem Grunde. Gewiß sind die äußeren Umrisse der Handlung, weil sie eben auf der Oberfläche liegen, das am leichtesten Begreifbare der Oper, zudem auch das, was sich am bequemsten, ohne eigene Geistesarbeit, in Worte fassen läßt, weshalb das Publikum denn mit Vorliebe von der Handlung spricht. Aber aus der Wirkung eines Tristan-Aktes wie eines Operettenschlagers läßt sich entnehmen, daß das zutiefst, wenn auch bei vielen nur unbewußt Wirksame auch heute jenseits der Handlung liegt: in der geformten Kraft einer Idee, einer Leidenschaft oder auch nur eines Rhythmus. Ja aus Kreisen zeitgenössischer Schaffender selbst kommt scharfe Absage an die vordringliche naturalistische Psychologie der Handlungsfanatiker. Wilhelm von Scholz fordert in seinen „Gedanken zum Drama“, daß das Drama „hohe Ideen“ verkörpere; die „ausschweifende Psychologie“ habe abzutreten. Und, um noch einen großen Zeugen des vergangenen Jahrhunderts herbeizurufen, Richard Wagner, auf diesem Gebiete nicht nur einer der stärksten Praktiker, sondern auch der schärfsten Denker, erkannte der Handlung im Aufbau des „vollendeten Dramas“ die notwendige letzte Stelle zu. Das vollendete Drama ist ihm ein Kunstwerk, „in welchem jene umfassende Richtung des menschlichen Wesens in einer folgerichtigen, sich wohl bedingenden Reihe von Gefühlsmomenten mit solcher Stärke und Überzeugungskraft an das Gefühl sich kundgibt, daß, als notwendige bestimmteste Äußerung des Gefühlsinhalts der zu einem umfassenden Gesamtmotiv gesteigerten Momente, die Handlung aus diesem Reichtum von Bedingungen als letztes unwillkürlich gefordertes, und somit vollkommen verstandenes Moment hervorgeht“[2]. Wagner hat hier das allgemeine, zeitlose Wesen der Oper so klar erschaut, daß seine Formulierung für Händels Opern gilt wie für seine eigenen Musikdramen. „Die folgerichtige Reihe von Gefühlsmomenten“ ist in der Händeloper die Folge der Affekt-Arien, das umfassende Gesamtmotiv ist die Idee. Und auch die Handlung der Händeloper ist nur dann vollkommen zu verstehen, wenn man erkennt, wie sie aus der Affektfolge und der Gesamtidee herauswächst.

Es ist Hagen nicht gelungen, in dem Händelschen „Xerxes“ einen Sinn zu finden, weil sein Blick, in der äußeren Handlung befangen, nicht bis zur Idee durchdrang und die besondere Art der einzelnen „Gefühlsmomente“ und deren folgerichtige Ordnung nicht erkannte. Folglich hält er Händels Text für „albern“ und hat einen neuen, „vernünftigen“ gedichtet, indem er „dramaturgische Korrekturen“ vornahm[3]. Es könnten nun allerdings Veränderungen solcher Eigenheiten des Librettos, die nicht von der Idee des Werkes selbst gefordert und für die planvolle Form des Ganzen nicht wesentlich sind, zu Gunsten ungehemmter Wirkung aufs Publikum annehmbar scheinen. Zum Beispiel kann der handgreifliche Selbstmordversuch der Amastris (II, 6) gewiß ohne Schaden für die folgende Arie wie für das Ganze wegfallen. Aber Hagen beschränkt sich nicht auf solche Eingriffe. Er zerstört Händels Werk von Grund aus, denn er zerstört vor allem jenen großen, hohen, ideellen Rahmen. Er verkehrt die Idee des Werkes geradezu ins Gegenteil. Da ist keiner, aber auch kein einziger ihrer Stützpunkte, den er nicht gewaltsam umdeutete. Was dabei herauskommt, ist eine simple Liebeskomödie: „Der verliebte König“.

„Gleich zu Anfang des ersten Aktes sehen wir den lüstern verliebten König ...“[4]: ja, gleich das Larghetto „Ombra mai fù“ wird gründlich vergewaltigt. Hagens Xerxes liegt (eine Frage an den Regisseur: Kann der Händelsche Xerxes bei diesem Gesange liegen? In der Partitur steht nur: „sotto il platano“) und träumt[5]

[1] Programmheft, S. 13.

[2] Oper und Drama III, 3, vorletzter Absatz.

[3] Programmheft, S. 19.

[4] Ebenda, S. 14.

[5] Textbuch (Turmverlag W. H. Lange, Göttingen), S. 3.

und schwärmt von Sommer und Sonne[1] — sein Gesang sei eben nichts als Naturschwärmerei; solche Stücke religiös zu deuten sei „ein Irrtum früherer Generationen" gewesen[2]. Das von Händel vorgesetzte Accompagnato „Frondi tenere" ist unter diesen Umständen natürlich sinnlos, also bleibt es weg. Was wird nun aus Händels Anweisung: „Si tiene ammirando il platano?" Hagens Xerxes verharrt träumend unter der Platane[3], der Philosoph bleibt weiterhin zum dolce pensar niente verdammt. Doch nein, einen Gedanken hat er noch, und den macht der Psychologe Hagen bald klar: er dichtet dem König zum Beginn der Gartenmusik ein paar Worte hinzu: „Dieses liebliche Konzert sagt mir, daß Romilda bald erscheinen wird!" Das Ausrufungszeichen kennzeichnet drastisch den hohen Erregungsgrad, den Hagens Xerxes schon erreicht hat, ehe überhaupt ein weibliches Wesen sichtbar oder hörbar wird. Man sieht, wie gründlich Hagen seine widerhändelsche Auffassung vom „verliebten König" psychologisch fundiert. Romildas Bdur-Arie „Va godendo", deren Reiz den Händelschen König erst in Bann schlägt, wie deutlich genug gesagt wird („Quel canto a un bel amor l'anima sforza"), diese Arie ist nun natürlich überflüssig, also bleibt sie weg. Nach diesem Anfang muß selbstverständlich auch im folgenden die Temperatur des Xerxes gewaltsam in die Höhe getrieben werden. Erklärt der König bei Händel Romilda seine Liebe mit den einfachen Worten: „Uditemi, Romilda, io sono amante", so wird daraus bei Hagen: „Erhöre mich, du Schöne. Vor Lieb' bin ich von Sinnen!" Da Romilda nur stumm zu Boden blickt, bricht der König bei Händel in Zorn aus, der doch immer wieder in weiche Liebesregung umschlägt: „Di tacer e di schernirmi, ah, crudel, chi t' insegnò!" Hagen dichtet die Zornesflammen in Liebesflammen um:

„Deine Blicke sind wie Funken,
Sie entzünden meine Sinne
Und hell schlagen Flammen hervor!
Du entzündest, versengest (?), entflamme st
Mir im Herzen der Liebe Brand!
Diese Glut will die Brust mir zersprengen,
Dieses schwelende, lodernde Drängen ..."

Sind wir etwa versehentlich in Schrekers „Irrelohe" geraten? Nein, dieser schwüle Wortschwall ist wirklich Hagensche Händel-Neugestaltung! — Händel läßt auf diese Arie, während deren Schlußritornell Xerxes die Szene verläßt, ein kurzes Rezitativ und eine Arie der Romilda folgen, die bisher wortlos und gesenkten Blickes dagestanden: „Nè men con l'ombre d'infedeltà voglio tradire l'anima mia". Deren Musik, Larghetto e pianissimo, gibt ein zartes, reines Bild mädchenhaften Wesens, besonders ergreifend unmittelbar nach Xerxes' erregter Arie. Hagen dichtet zwischen beide Arien noch eine Unterhaltung Romildas mit Xerxes hinzu, in der er Romilda zur Heroine sich entwickeln läßt; sie beginnt „kalt und stolz" und endet „gebieterisch": „Zu einem Königsliebchen ist eures Feldherrn Tochter zu gut!!" Auf dieses doppelte Ausrufungszeichen hin entfernt sich Xerxes, der bei Händel nach seiner Arie einen durchaus würdigen und wirkungsvollen Abgang gehabt hatte, sprachlos, wie ein begossener Pudel. Und Romilda singt nun nach diesem Triumph, wie es die Psychologie fordert, eine heroische Arie? Nein, jetzt biegt Hagen plötzlich wieder um zu jener zarten, leisen Händelschen Romilda-Arie: „Wie fand ich solche Worte? Wer lieh mir diese Kraft? —: Im Herzen hier des Allerliebsten Bild!" Und nun singt Romilda also — ihr eigenes Händelsches Bild, allerdings auf den Text: „Trägt der Geliebte ein reines Bild von seiner Trauten klar in der Seele ..." Welche

[1] Programmheft, S. 14.
[2] Ebenda, S. 18.
[3] Textbuch, S. 4.

Konfusion! Und dieser Neugestalter wirft dem Original „lächerliche Verzerrung der Charaktere“ vor![1] Im weiteren Verlaufe streicht Hagen die Hauptarie des Xerxes in der zweiten Akthälfte, das Gegenstück zu dem in der gleichen Tonart F dur stehenden Larghetto: „Più che penso alle fiamme del core, più l' ardore crescendo s' en va. E il mio petto à ricetto ben poco di quel foco, che pena mi dà“. Für Hagen ist diese Arie, die das crescendo der Leidenschaft des Xerxes ausdrückt, natürlich sinnlos, weil er das volle Register ja schon längst gezogen hatte. Also läßt er sie weg. Dafür bekommt dann der Troddel Elviro drei Strophen statt einer. Gestrichen ist auch die D dur-Arie der verlassenen Königsbraut, der Amazone Amastris, das Gegenstück zu ihrer ersten Arie in d moll, das schon durch den tonalen Gegensatz von ihrem zielbewußten Kampfgeist Kunde gibt: „Sapra delle mie offese ben vendicarsi il cor. Colui che l' ira accese, proverà il mio furor!“ Statt dieser Zorn- und Rachearie legt ihr Hagen die von Händel zwischen Elviros Couplet und jene D dur-Arie gestellte a moll-Schmachtarie des weichmütigen Liebhabers Arsamenes in den Mund: „Non sò, se sia la speme, che mi sostiene in vita o l' aspro mio dolor“, übrigens in sehr poesievoller Neugestaltung: „So will er mich verstoßen ... Sein' junger Liebe Rosen, die blühn auf meinen Leiden! Wer fragt, ob's Herz mir brach?“ Das ist so, als nähme man in einer neueren Oper ein Haupt- und Heldenstück aus der Partie der Hochdramatischen und gäbe ihr dafür eine empfindsame Romanze des lyrischen Tenors. Wiederum: dieser Neugestalter wirft dem Original „lächerliche Verzerrung der Charaktere“ vor! Das Programmheft verdunkelt hier übrigens den Tatbestand, indem es sagt: „Ebenso frei verfährt Händel auch in der Zusammenstellung seiner Kontraste. Ein lustiges Couplet des Elviro ... wird unmittelbar abgelöst durch einen der tragischsten Einfälle, die Händel je gehabt hat, die a moll-Arie der Amastris“[2]. Schließlich läßt Hagen auch Romildas e moll-Arie weg: „Se l' idol mio rapir mi vuoi“. So fehlt Atalantas schelmisch-übermütigem E dur: „Un cenno leggiadretto“ der rechte Gegensatz.

Hier der Plan des gesamten Händelschen ersten Akts:

Exposition — die zwei Brüder — die zwei Schwestern — Ama : : : : : stris — die zwei Schwestern

die 2 Brüder — krieg. Intermezzo — kom. Interm.

B	F	c	B	G	G	fis	e	g	A	|	d	D	d	D	F	d	a	D	e	E
Ouv.	X.	R.	R.	X.	Ars.	At.	Ars.	X.	R.		Am.	Chor	Ard.	Chor	X.	Elv.	Ars.	Am.	R.	At.

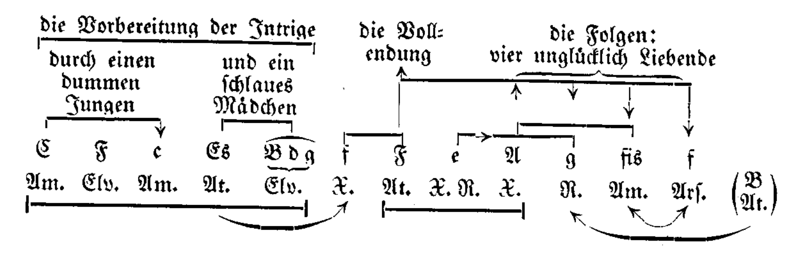
Der Parallelismus des musikalischen mit dem textlichen Aufbau ist offensichtlich. Es handelt sich in der Händel-Oper eben keineswegs, wie Hagen annimmt, um „eine vom Wortdrama völlig gelöste musikalisch-dramaturgische Architektur“[3]. Auf einige Züge des dramaturgischen Aufbaus sei hier noch hingewiesen: auf den wachsenden Gegensatz der beiden Brüder (G G, e g, schließlich ohne Gruppenbindung F←→a), auf den wechselnden Gegensatz der beiden Schwestern (fis A, e E); auf das kräftige Vorgehen der Amastre (d–D) wurde bereits aufmerksam gemacht. Die unterlegte Linie veranschaulicht die Hagenschen Einbrüche, abgesehen vom Secco, das ja auch musikalisch „frei neugestaltet“ ist.

Das erste Bild des zweiten Händelschen Aktes, das die Hauptintrige der Oper bringt, hat folgende Form:

[1] Programmheft, S. 13.

[2] S. 16.

[3] Programmheft, S. 13.



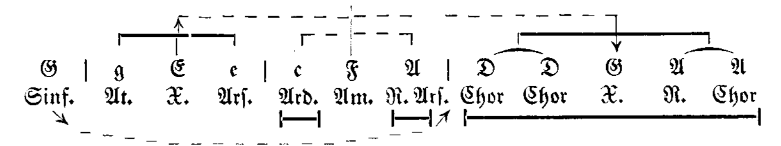
Händel baut hier, solange mehr die vorwärtstreibende Intrige als die Affekte im Vordergrund stehen, nicht große, ruhende Arienkomplexe, sondern musikalische Szenen aus rezitativischen und ariosen Bestandteilen von oft nur wenigen Takten. Dadurch kommt mehr Bewegung in den Verlauf. Manche kurzen Stücke, wie Xerxes fmoll-Largo oder das emoll-Duett Xerxes' und Romildas, haben mehr die vorbereitende Funktion, wie sie sonst etwa ein Accompagnato hat, als die selbständige eines Ariensatzes. Um so stärker wirkt dann am Schluß die Arienentfaltung der vier unglücklich Liebenden. Nur Xerxes, der König, hält sich noch in scharfem Dur aufrecht. Ihm am nächsten verwandt, sogar noch elementarer im Ausbruch der Leidenschaft zeigt sich Amastris mit ihrem fismoll-Gesang. Romilda beginnt wohl in ihrem gmoll mit einem leidenschaftlicheren Oktavenaufstieg, schmilzt aber bald wieder in empfindsame Klage hin. Ganz in Schmerz versunken, in ein fmoll-Largo-Siziliano, ist Arsamenes. Dieser stufenweise Abstieg A–g–fis–f ist ein prächtiges Beispiel Händelschen — Humors!

Hagen ändert den Grundriß dieses Bildes erstens dadurch, daß er aus nicht recht ersichtlichem Grunde das kurze fmoll-Largo des Königs „E tormento troppo fiero“ ersetzt durch eine Wiederholung von Atalantas Esdur-Sätzchen „A piangere ogn' ora l' amor mi destina“, zweitens aber durch starke Eingriffe in die letzte Ariengruppe. Romilda bekommt für ihr gmoll: „E gelosia quella tiranna che tanto affanna l' anima mia“ die Bdur-Arie der Atalanta aus der zweiten Akthälfte „Voi mi dite, che non l' ami“, ein wundervolles Stück Musik, aber, wie wir noch sehen werden, aus ganz anderer Situation und anderem Charakter erwachsen, als hier vorliegt. Die Arien der Amastris und des Arsamenes müssen ihre Plätze vertauschen. Dadurch erreicht Hagen eine tonale Symmetrie in dieser Ariengruppe: A B f fis, die freilich dem Händelschen Aufbau an charakteristischem Ausdruck weit nachsteht. An dem fmoll des Arsamenes muß sich bei Hagen auch Atalanta beteiligen, um sich in dazugedichteten Versen als reuevolles, sittlich geläutertes Mädchen zu präsentieren und hiermit an der moralisch-psychologischen Vollendung des nachwagnerianischen Zeitalters teilzunehmen. Die von Händel offenbar mit besonderer Liebe gezeichnete Atalanta ist nun allerdings eines solchen moralinischen fmoll garnicht fähig. Da sie bei Händel zu Beginn des dritten Akts in die Lage kommt, zu erkennen, daß Arsamenes ihr wirklich verloren ist, singt sie in leichtem, schwebenden gmoll mit starkem Bdur-Einschlag: „Se tu mi sprezzi, morir non vuò, fò certi vezzi col mio sembiante, ch' un altro amante trovar saprò“.

Auch im zweiten Bild des zweiten Akts:

F F Gg G B Es e | g a A
Chor Chor Ars. Ars. At. X. Elv. Am. X. R. R.
s. 1. Bild

und im dritten Akt:



ist die Planmäßigkeit des Händelschen Aufbaus offenbar. Wenn zum Schluß, aufs Ganze gesehen, das Gleichgewicht und die tonale Symmetrie doch nicht völlig erreicht scheint, wenn das letzte Adur als ein Ausweichen empfunden werden könnte, so entspricht das nur dem inneren Gang des Werkes: die Lösung ist ein Kompromiß, keine völlige Befriedung. Im Innern der Verläufe überall Gruppenbindung und symmetrische Ordnung um Mittelspitzen herum.

Die Mittelgruppe B Es ist das Herz im zweiten Bilde des zweiten Akts. Eigentümlich verinnerlicht und zugleich emporgehoben steht sie in ihrer Umgebung, nicht nur musikalisch-tonal, sondern auch geistig-textlich. Beides geht parallel. Ihre rein menschliche, geistige Bedeutung macht diese Gruppe, nachdem die Welt des ersten Larghetto verloren ist, zu einem der stärksten inneren Leuchtpunkte des Dramas. Hier fällt einmal auf Augenblicke der Schleier, mit dem die Leidenschaften den Blick trübten, beide sehen, erkennen sich selbst, ihre Seele liegt offen bis zum Grund. Sie sprechen ihr Wesen aus, wie es zum Schicksal der Liebe steht. Beide, Weib und Mann, grundverschieden. Die weibliche Natur Atalantas erkennt ihre Bestimmung in der Hingabe an das verhängte Geschick („Voi mi dite che non l'ami, ma non dite se potrò“). Der männliche Wille des Xerxes strebt nach Herrschaft auch über das Liebesschicksal („Saria lieve ogni doglia, se potesse un amante amar e disamar a sua voglia“: Hier führt wiederum, wie bei dem Larghetto „Ombra mai fù“, der Text des vorbereitenden Rezitativs unmittelbarer zur Idee der Arie als der Arientext selbst, der überlieferungsgemäß die Idee in einem Bilde gibt). Händels Musik zu diesen beiden Arien, vor allem zu der der Atalanta, hat einen ganz besonderen, schwebenden, weiten Atem, einen, ich möchte sagen Mozartischen Schimmer.

Die verhältnismäßig „bunte“ Folge der Tonalitäten im letzten Akt ergibt sich daraus, daß hier zunächst die Endaffekte der gestörten Harmonie, vor der „Katastrophe“, die die Entwirrung bringt, aufgestellt sind. Da ist Atalanta mit ihrer gmoll-Arie „Nò, nò, se tu mi sprezzi, morir non vuò“, resignierend und wieder hoffend, dank ihres glücklichen, graziösen Naturwesens doch innerlich im Gleichgewicht. Da ist Xerxes, im Übermaß der Vorfreude wie ein spielender, trunkener Falter im Edur-Bereich umhergaukelnd: „Per rendermi beato parto, vezzose stelle“ — welcher Übermut, sogar den bekannten Händelschen Oktavenabstieg zum Schluß um eine Terz nach oben zu übertrumpfen! Da ist Arsamenes, der jetzt, wo er seine Geliebte in den Tod gehen wähnt, zum erstenmal im Unglück Persönlichkeit, ja Größe zeigt, sein emoll-Larghetto „Amor, tiranno Amor“, wohl sein wertvollster Gesang in der Oper, steht in völligem Gegensatz zu der vorhergehenden Xerxes-Arie. Da ist vor allem noch Amastris. Ihr ist die Mittelarie dieses Aktes gegeben, denn ihre Arie ist nicht nur ein der Idee des Werkes besonders eng verbundenes, sondern auch ein für die Lösung der Wirrnisse innerlich notwendiges Stück, wirklich das Herzstück des dritten Aktes. Der tiefste, hoffnungslose Schmerz enthüllt den Urgrund ihrer Seele. Vor dem Trug der Welt, dem, wie sie glauben muß, vollendeten Treubruch des Xerxes, steht die urwüchsige, sonst so ungestüme Amastris — nach Händels Charakterzeichnung gewiß keine Orientalin oder Griechin, vielleicht eine Skythenprinzessin — wie ein Kind, in ihrer Reinheit, ihrer Schlichtheit, ihrer Hilflosigkeit unsäglich ergreifend. Nichts von empfindsamem Moll, wie ihr Hagen mit jener Arsamenesarie andichtete, sondern gerades, klares Fdur, auf lange Takte hin nur in die einfachsten Harmonien gebannt: „Cagion son io del mio dolore, e so perchè; ama il cor mio un tradi-

tore con troppo amore, con troppa fè"[1]. Dieses Naturkind trägt als einzige von allen noch einen Abglanz jenes Naturfriedens in einem keuschen, mädchenhaften Herzen — das sagt Händels Musik. Und so schlagen sich denn von diesem mädchenhaft-herzenstiefen Fdur-Andante Fäden hinüber zu anderen Leuchtpunkten des Dramas: zu dem männlich-geistigen Fdur-Larghetto des Xerxes, zu dem weiblich-versonnenen Bdur-Andante larghetto Atalantas. Und es wird klar, daß Xerxes' Rückkehr zu Amastris kein über den Zaun gebrochener Abschluß der Oper ist, sondern ein innerlich wohl begründeter und eben durch diese Amastris-Arie mit vorbereiteter.

Hagen bildet seinen eigenen dritten Xerxes-Akt aus dem zweiten Bilde des zweiten und dem dritten Akt Händels auf folgende Weise: Er beginnt mit dem Matrosenchor (II, 8), schließt Elviros Trinklied an (II, 11), weiterhin ohne Bildwechsel das Duett Xerxes-Amastris (II, 12), springt dann zu III, 5 über und schließt mit den letzten Händelschen Szenen von III, 9 ab. Hagen beseitigt also auch hier gerade die Hauptträger der Idee. Von den oben genannten Arien hat er keine einzige in seinen Schlußakt aufgenommen. Und die meisten der von ihm benutzten Stücke mißdeutet er. Der Matrosenchor der Händelschen Hellespontszene feiert den (eben noch in seiner Liebesleidenschaft so ohnmächtigen) Weltherrscher: „La virtute sol potea gionger l' Asia all' altra riva, viva Serse!" Die große Schiffsbrücke ist nicht nur ein Schaustück des barocken Theaters, sondern das beste Mittel, die weltgeschichtliche Bedeutung dieses Königs augenfällig zu machen. Welche Folie für die Liebeskomödie! Bei Hagen aber sitzen Soldaten in einer Straße um ein Lagerfeuer und singen auf die militärisch-knappe Händelsche Weise ein Trinklied: „Füllt die Becher! Laßt sie kreisen! . . . Vivat Bacchus! Vivat Bacchus!" Hätte Händel nicht vielleicht einen musikalischen Unterschied darin gefunden, ob Soldaten ihren obersten Kriegsherrn oder den Gott des Alkohols besingen? In Gegensatz zu Händels Musik stellt sich auch Hagens Neudichtung des Duetts des Xerxes und der Amastris, des gmoll-Largos „Gran pena è gelosia". Hagens Xerxes beginnt „Nun soll mein Sehnen enden" und enthüllt seinen Plan, Romilda zu „süßer Wonne" zu entführen. Ebensowenig singt Amastris von Eifersuchtsqualen, sie äußert lediglich ihre Zuversicht, daß sich „das Spiel bald wenden werde". Auch das Duett Romildas und Arsamenes wird verbogen. Händels Text beginnt: „Troppo oltraggi (inganni) la mia fede". Zorn und Liebe spricht Händels Musik aus, aber erregt aufbegehrende Violinfiguren und die Schlußbemerkung „partono per differente parte" zeigen deutlich, daß der Zorn überwiegt. Hagen aber schließt anstelle jener italienischen Worte mit den Versen: „Solches Lieben, solche Treue! Ewges Bündnis ohne Reue bietet uns das Leben wunderbar". Beispiele für die Horizontverengerung durch Hagen sind auch die Verwendung der Gdur-Sinfonie, die Händel ohne Bezug auf eine „Handlung", also nur als Ausdruck einer Idee (offenbar jener überirdischen „cara pace") vor den dritten Akt stellte, als Hochzeitsmusik, und die Übersetzung des Textes des Trauungschors selbst. Händel lenkt den Blick aufwärts: „Ciò che Giove destinò, impedir l' uomo non sà". Hagen ruft: „Heil dem Paare, das zum Traualtare kommt!" Ähnlich ergeht es Xerxes' letzter Arie. Was tut Händels Xerxes, als ihm gerade im Augenblick, da er seine Liebeswünsche am Ziel glaubt, die Vermählung Romildas mit Arsamenes gemeldet wird und er überdies von der unerschütterten Treue der verlassenen Amastris erfährt? Er braust auf — gegen sich selbst: „Crude furie degl' orridi abissi, aspergetemi d' atro veleno!" Dieser Xerxes ist Manns genug, seine Schuld selbst zu erkennen — obwohl er deshalb seiner Umgebung natürlich noch nicht gerade gnädig gesinnt ist und erst durch Amastris die völlige Umstimmung erfolgt; seine Schulderkenntnis ermöglicht erst seine Befreiung aus der Verstrickung durch die Leidenschaft. Hagens Xerxes aber wütet nur gegen seine Umgebung: „Tu' den Rachen auf,

[1] Ein charakteristisches Beispiel für Händels Arbeitsweise: dieses $^6/_4$-Andante variiert das $^6/_8$-Allegro der Fidalma im Muzio Scevola: „Non si fidar perchè il desire lusinga è ver, ma poi sovente Amor è falso e il tempo inganno".

furchtbare Hölle! All' ihr Furien, kommt zu Hilfe mir! Sende, Pluto, mir lodernde Flammen!“ Merkwürdig übrigens, wie aus Händels naturgemäß abwärts speienden Furien

Hagens stets besonders bevorzugte „lodernde Flammen“ werden. Es setzt dem allen nur die nunmehr unvermeidliche Krone auf, wenn Hagen zuschlimmerletzt auch Händels Schlußchor ins gerade Gegenteil umdichtet: „Laßt Amors Kraft uns preisen, daß er dies Werk getan!“

In seinem Göttinger Programmheft aber, aus dem die Tages-Kritik der Göttinger Aufführungen die Richtlinien der Beurteilung der „Neugestaltung“ mit wenigen Ausnahmen gutgläubig entnommen hat, aus begreiflichem Mangel an Zeit, den Band der Händelausgabe selber zur Hand zu nehmen, in diesem Programmheft rühmt sich Hagen der Pietät: „denn das von Händel geschaffene ‚musikalische Lustspiel‘ ... darf ja nicht zerstört werden! Es galt, seiner musikalischen Charakteristik auf Schritt und Tritt zu folgen, d. h. gewissermaßen das, was in der Musik latent vorhanden ist, in textlicher Gestalt neu herauszustellen“!
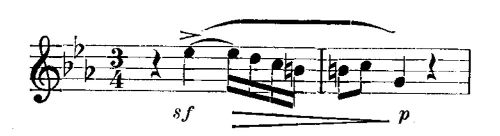
Es erschien mir als Hauptaufgabe der Kritik der diesjährigen Göttinger Händel-Opern-Festspiele, zu betonen, was eine Händeloper wie der „Xerxes“ nicht nur als musikalisch-dichterisches Kunstwerk, sondern überhaupt als Kundgebung eines überragenden, geistigen Menschen eigentlich ist. Denn daß der Bearbeiter und die Aufführenden und endlich das Publikum das erfassen, darauf kommt es doch wohl vor allen Dingen an, und nicht nur darauf, daß gewisse mehr das äußere Gewand betreffende Stileigenheiten wie die Kontinuopraxis wohl beachtet werden.

Was Hagens Hauptsorge, den Händelschen Xerxes-Text betrifft, so gälte für ihn, vermöchte man in ihm auch nicht den Sinn und Form zu sehen, den er hat, doch dasselbe, was Hermann Abert von Mozarts „Così fan tutte“ sagt: „Man mag über den Text denken, wie man will, er ist es, der des Meisters Phantasie befruchtet und dadurch diese Musik mit ihren ganz bestimmten Eigentümlichkeiten ins Leben gerufen hat, und wir retten darum die Musik nicht, wenn wir sie von diesem Grunde lösen, sondern rauben ihr geradezu jeden Sinn und uns selbst um billiger äußerer Wirkung willen den Genuß, den ein organisch gewordenes, einheitliches Kunstwerk gewährt“[1]. Die gegebenen Proben haben gezeigt, welche Gefahren das allzufreie Um- und Dazudichten von Rezitativtext und das Verändern der Arientexte, auch das Ausdichten der Textwiederholungen hat. Der Zwang, in Sinn und Form sich möglichst streng an das Urbild zu halten, ist noch immer der gute Engel der Libretto-Übersetzer gewesen. Hagen selbst hat das mit seiner Rodelinde-Übersetzung bewiesen. Von der freien Neugestaltung des musikalischen Rezitativs kann hier noch nicht gesprochen werden, da ein Urteil nach einmaligem Hören allein nichttunlich scheint und der angekündigte Klavierauszug zur Zeit noch nicht erschienen ist. Immerhin möchte ich die viel weniger tief gehende Wirkung, die „Xerxes“ im Vergleich mit „Rodelinde“ hatte, nicht nur der unmittelbarer ergreifenden Gewalt der „Rodelinde“ zuschreiben, die nach dem entgötterten und entgeisteten „Xerxes“ natürlich um so mehr packte, sondern eben auch dem Schwanken zwischen Händelscher Melodie und Hagenschem Rezitativ, das keine wirklich stetige Wirkung aufkommen ließ. Bewahrt Hagens „Rodelinde“ auch nach der Umarbeitung, der Hagen seine erste, seinerzeit hier besprochene Bearbeitung[2] unterzogen hat, die Urform nicht unversehrt, so bewahrt sie doch, anders als die „Xerxes“-Neugestaltung, im ganzen den Geist des Händelschen Werks.
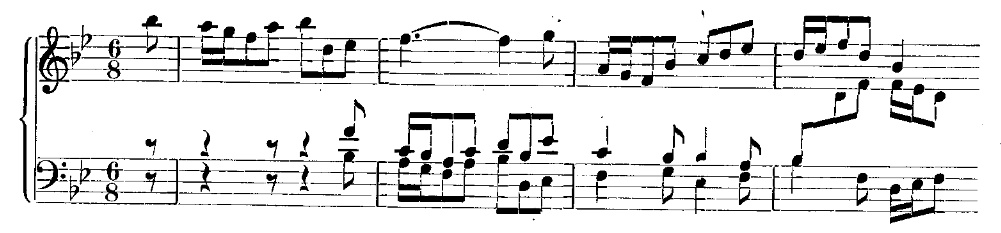
[1] Mozart II, S. 644.

[2] ZfM III, S. 518. — Die zweite Fassung ist im Klavierauszug bei C. F. Peters erschienen.

Bezeichnenderweise wollte in der „Xerxes“-Aufführung auch in dem von Hagen geleiteten Göttinger Akademischen Orchester der energievoll gesponnene, warme, singende Händel-Ton nicht recht aufkommen. Die merkbar aufgewandte Energie blieb im Schweren, Heftigen, Spitzen, Trockenen hängen, während am „Rodelinde“-Abend — ich hörte die Aufführungen am 4. und 5. Juli — jener besondere Ton häufiger aufblühte, vor allem wenn ein mustergültiger Händel-Sänger wie Georg A. Walter seine Umwelt inspirierte. Es waren da Hemmungen zu überwinden, die der persönliche und zeitliche Typus der Händelschen Musik der Einfühlung heute bereitet — nicht nur in Göttingen. Charakteristisch für diese auch von Berufsmusikern so selten überwundenen Schwierigkeiten, auf die eben ihrer allgemeinen Bedeutung wegen etwas näher eingegangen sei, ist der stechende, wegwerfende Sforzato-Ansatz, z. B. beim ersten Akkord der ersten Rodelinde-Arie, in Hagens Ausgabe:



Die stilwidrig angesetzte Kraft vermag nicht wirklich weiterzutragen, daher das anschließende allzu schwächliche > p. Charakteristisch ist die schon an diesem Beispiel hervortretende nervöse Häufung von empfindsamen Akzenten und Nuancen, die ein Zeichen der Schwäche, nicht der Stärke ist — ein weiteres Beispiel unter vielen gleich das erste Largo der Rodelinden-Ouvertüre, im Klavierauszug nachzuprüfen. Charakteristisch sind vor allem auch die häufigen Fehlgriffe in bezug auf Taktqualität und damit auch Zeitmaß, eine Folge davon, daß das Empfinden für lebendige Bewegung unter dem Übergewicht der schematischen Takt-Beschwerung verkümmert ist. Wenn Hagen z. B. die Gigue der Xerxes-Ouvertüre als „Presto“ bezeichnet und spielen läßt, so widerspricht das dem am offenbarsten im dritten Takt hervortretenden Bewegungscharakter des Stückes:

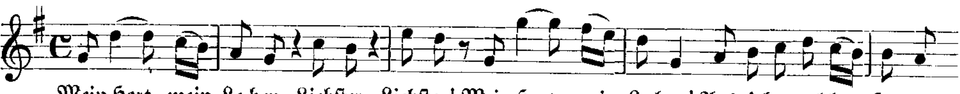


Innerhalb der Grundzeiten der ♩. verläuft die Bewegung in der Untergliederung ♩♪. Darauf, genauer gesagt auf dem Auftrieb des ♪ der Unterteilung beruht das eigentümlich Schwebende dieses Gigue-Rhythmus. Das bedingt aber ein Zeitmaß, das den Auftrieb der ♪ wirklich noch zur Geltung kommen läßt, sonst wird der Eindruck des „Behenden“ (den Walthers Lexikon der Gigue zuschreibt) ins Hastige verzerrt, mindestens aber ins Oberflächliche abgeschwächt. So in der Presto-Auffassung Hagens, welche die Unterteilung durch die ♩.-Akzente verschlingt.
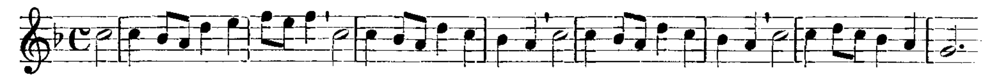
Häufiger noch als zur Überhetzung führt der Mangel an Auftriebsenergie, welche die eigentliche, weiterführende Bewegungsenergie ist, zur übermäßigen Beschwerung gerade der Nebenwerte und damit zur Verlangsamung. Schon das Notenbild der letzten Romilda-Arie „Caro voi siete all’alma“ verrät, daß hier der Auftrieb im letzten Viertel jedes Taktes besonders groß ist:

Andante.
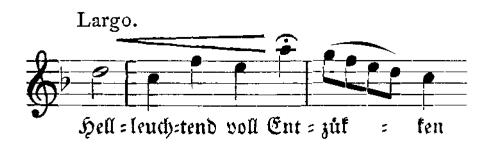
Wenn hier der Dirigent wie in Göttingen sechs Achtel ausschlägt, jeden der ♩.-Auftakte mit zwei nach abwärts drückenden Schwerpunkten belastet, so geht das Unbeschwerte, Schwebende des Rhythmus verloren, die Melodie wirkt trivial. Hierzu noch zwei Beispiele aus „Rodelinde“. Die letzte Arie der Rodelinde „Mio caro bene“ belastet Hagen mit vier Schlägen auf jeden Takt:



Erfolg: Die Arie klingt trocken, kurzatmig, die toten Pausen verstärken den peinlichen Eindruck. Die freudige, drängende Bewegung kommt aber sofort zur Geltung, wenn man die Akzentlast von den zweiten und vierten Taktvierteln aufhebt und deren Auftrieb sich auswirken läßt. Welchen sprechenden, unwiderstehlich mitreißenden Ausdruck gewinnen da gerade die Pausen! — Im Schlußchor hat Hagen dem Text jetzt jenen auftaktigen Rhythmus gegeben, den die Musik fordert. Aber er scheint sich dabei doch nicht recht wohl zu fühlen, denn er macht in der Aufführung und durch Vortragsvorschriften auch in seinem Rodelinde-Klavierauszug den Auftrieb jener Auftakte zu nichte. Seine gleichmäßigen Viertel-Schläge zerstückeln die Melodie, besonders ihre 𝅗𝅥.-Auftakte:



und sie zwingen ihn, da die strenge Durchführung seines gleichförmigen Schemas bei gleichbleibendem Zeitmaß bald unerträglich würde, zu immer wachsender Beschwerung und Verlangsamung. Man sehe seine Zeitmaßvorschriftenfolge im Klavierauszug, denen die Aufführung völlig entspricht: „Allegro, molto moderato (im Zeitmaß eines heiteren Marsches) — (Ruhig) — Ritenuto — Tempo I, ma molto ritenuto — allargandosi — Largo — Largissimo“ (und zu diesem Largissimo die Vorschrift: „Jubelnde Bewegung aller“!). Der sonderbarste Auswuchs aber ist eine Fermate auf einem vierten Taktviertel in der ohnehin schon zum Largo beschwerten Schlußgesangszeile:



Der hier gänzlich vergewaltigte Tanzcharakter der Melodie, die eigentümliche, anhebende Kraft der 𝅗𝅥-Auftakte kommt nur dann zum Leben, wenn die bei Hagen gleichförmig gefesselte Folge der Taktzeiten

· · | · · · · | · · · · | · · · · | · ·

(um nur gewissermaßen die Einsatzpunkte der Viertel zu kennzeichnen) frei dem innewohnenden Bewegungstriebe folgen kann. Dann ändert sich das Bild der Grenzpunkte der Bewegung folgendermaßen:

· ˙ | . ˙ · ˙ | . ˙ · ˙ | . ˙ · ˙ | . ˙

Von den stilistischen Eigenheiten der Bewegungsart müßten nun eigentlich auch die Dirigierbewegungen bestimmt sein, welche die Musiker zu einer stilgerechten Wiedergabe führen sollen. Aber das ist eine Forderung, die selbst vielen Berufsdirigenten heute noch fremd ist.

Was man sonst oft als Hauptschwierigkeit der Händel-Opern-Renaissance ansprechen hört, der Mangel an technisch und stilistisch geschulten Sängern, wurde dagegen in Göttingen (mit geringen Ausnahmen) weniger fühlbar. Neben bereits in den Vorjahren eingewohnte Kräfte wie den vorbildlichen Georg A. Walter (Arsamenes und Grimwald), den charaktervollen, mächtigen Baß Bruno Bergmann (Elviro und Bertarich) und die unermüdliche Primadonna der Göttinger, Thyra Hagen-Leisner (Romilda und Rodelinde) traten als fähige neue Kräfte Gunnar Graarud (Xerxes), Marie Schulz-Dornburg (Amastris und Hadwig), Emmy von Stetten (Atalanta) und Alfred Borchardt (Ariodat und Garibald). Sichtbar stand über allen wieder der ausgeprägte künstlerische Wille des Spielleiters Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, mit dem sich der Schöpfer der Bühnenbilder und Trachten, wiederum Prof. Paul Thiersch, harmonisch zusammenfand. Man spürte bei beiden, im Vergleich zu ihren früheren Göttinger Taten, eine gewisse begrüßenswerte Stabilisierung und doch kein Nachlassen, vielmehr ein Reifen der Phantasie. Als ein strenges, klassisches, ganz auf Innerlichkeit gestelltes Musikdrama zog die „Rodelinde“ vorüber, als ein phantastisches orientalisches Märchenspiel, doch nirgends überladen, sozusagen in einer Art türkischem Biedermeierstil, in den sich auch eine Tanzgruppe wirksam einordnete, der „Xerxes“.

Hätten doch alle diese Kräfte an Händels „Xerxes“ gewandt werden können! Wie viel mehr noch wäre da zu erreichen gewesen! Wenn in Zukunft bei Auf-

führungen solcher alten Meisterwerke, an denen nichts oder wenig zu verbessern, aber alles zu verderben ist, nicht mehr der Bearbeiter im Vordergrunde steht, wenn vielmehr zunächst ein musikalischer, einfühlsamer und aus der Einfühlung heraus phantasievoll gestaltender Regisseur Geist und Form des unverfälschten Werkes mit allen geeigneten Mitteln der Bühne anschaulich zu machen sich bemüht, dann wird sich herausstellen, daß eine solche Regie, der auch stilsichere Musiker und Darsteller zur Verfügung stehen, im Bunde vor allem mit einem stilsicheren und mitreißenden Dirigenten, sehr wohl die Zauberbrücke in das alte Opernreich zu bauen vermag, wogegen jede „Neugestaltung", sofern nicht wirklicher schöpferischer Künstlergeist ein ganz neues eigenes Werk dabei schafft, stets ein unglückseliges Zwitterding ist, verlorene Liebesmüh. Immer wird die beste aller möglichen Aufführungen die sein, die den Willen des Schöpfers am reinsten erfüllt.

Anmerkungen zur Kunst Josquins und zur Gesamt-Ausgabe seiner Werke

Von

Theodor W. Werner (Hannover)

Von der auf vierzig Hefte veranschlagten, von der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis geplanten Gesamtausgabe der Werke des großen Josquin des Prés sind fünf Lieferungen erschienen[1]; oder richtiger vier: der erste Band enthält die Klagegesänge auf den Tod des Meisters. Hieron. Binders singt ein kunstvolles Stück mit sieben Stimmen, in dem Ten. pr. und Sexta pars zwei verschiedene liturgische Requiem-Melodien (die des Invitatoriums mit dem ihr fremden Text „Requiem") dem „O mors inevitabilis" der drei Oberstimmen entgegenhalten, während die Bässe den Klang der Totenglocke nachahmen. Des Ger. Avidius Noviomagus „Musae Jovis" wird von Benedictus[2], der die ersten beiden von vier Strophen des Gedichts wählt, vierstimmig, und von N. Gombert, der das Ganze zugrunde legt, sechsstimmig behandelt.

In den vier Josquin gehörigen Lieferungen besitzen wir Neudrucke von Proben religiöser und weltlicher Lyrik: Motetten (zweite Lieferung 1—9, vierte 10—14) und Chansons (dritte Lieferung 1—2, fünfte 13—23), diese, soweit sie dort vorhanden, in der Reihenfolge des Tylman Susatoschen Drucks „Le septiesme livre . . ." von 1545, aus dem der vierten Lieferung ein Faksimile des Superius der „deploration

---

[1] Werken van Josquin Des Prés. Uitgegeven door Dr. A. Smijers. Amsterdam, G. Ajsbach & Co.; Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. 4⁰, o. J. [Seit 1921 ?]
Eerste Aflevering: Klaagliederen op den dood van Josquin.
Twede Aflevering: Motetten. Bundel I.
Derde Aflevering: Wereldlijke Werken. Bundel I.
Vierde Aflevering: Motetten. Bundel II.
Vijfde Aflevering: Wereldlijke Werken. Bundel II.

[2] Appenzeller (?). Vgl. Barclay Squire, SIMG XIII (1913), S. 264: „Who was Benedictus"?

de Johan Okeghem“ (Bibliothek Scheurleer) beigegeben ist. Die erste Lieferung enthält auf der Rückseite des Titelblattes die Wiedergabe eines Bildes aus der Kirche St. Gudula in Brüssel, das den Meister „honesta sane facie ac blandis oculis“ darstellt und von dem Epitaph „O mors“ begleitet ist, das Binders komponierte.

Der Herausgeber Dr. A. Smijers arbeitet mit aller Sorgfalt nach den Prinzipien, die eine klare und sichere Herausstellung des Urtextes gewährleisten: Nachweis der Quellen, Vergleich der Lesarten erfolgen nach bewährter philologischer Methode; die Notenwerte erscheinen unverkürzt, die Worttextstellung ist nach Vorlage und Konjektur unterschieden. Über die Akzidentienfrage sind die Akten noch nicht geschlossen. Ein unberichtigt gebliebener Druckfehler findet sich auf S. 25 der dritten Lieferung, wo die Schlußnote des I. wohl a heißen muß. Im ersten Motettenheft ist in der letzten Zeile von S. 7 eine Semibrevispause ausgesprungen. Wünschenswert wäre die Angabe, welche Vorlage dem Neudruck zugrunde gelegt worden ist; bei einer geringen Zahl von Quellen ist die Feststellung leicht aus dem Vergleich der Lesarten möglich; bei größerer Zahl wird sie so unbequem, daß, unbeschadet etwaiger Durchbrechung der philologischen Grundsätze, dem Leser die Erleichterung direkter Mitteilung sollte gewährt werden.

Wollte man auf Grund des vorliegenden und unter Beiziehung sonst vorhandenen Materials versuchen, — und es kann sich nur um einen Versuch handeln — einige Anmerkungen zu der Kunst, deren leuchtendster Vertreter Josquin ist, zu gewinnen, so geschehe es unter Hinweis auf die zusammenfassende Skizze, die Wilhelm Fischer im fünften Heft (1918, S. 27) der „Studien zur Musikwissenschaft“ (als Beihefte der DTÖ von G. Adler herausgegeben) vorlegt, und unter dem Vorbehalt, daß die Richtung einiger Hauptprobleme aufgewiesen, ihre Lösung aber einstweilen noch nicht erzwungen werden könne. Dazu bedarf es mehr, als der Kenntnis des ganzen Werks.

* * *

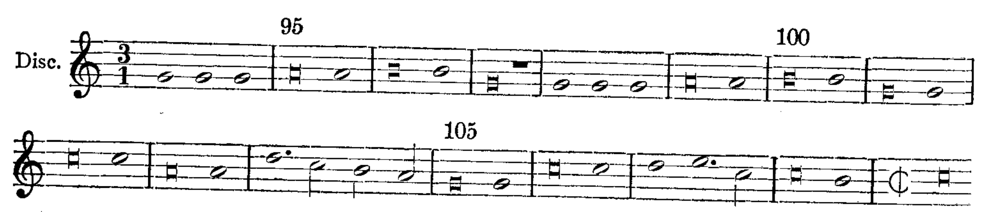
Wer das von Franz Schegar (DTÖ XIX$_1$, 1912, S. XIV) aufgerollte Schicksal einer vielfach als tenor und als Variationsmaterial benutzten Weise betrachtet, wird nicht auf den Gedanken kommen, diese verdehnten und verkürzten, durch Pausen aufgesprengten oder durch ihre Verachtung zusammengekrampften, von einer Taktart in die andere übertragenen, in keinem ihrer Merkmale so schwer, wie gerade im Rhythmischen verletzten Tonreihen könnten in ihrer Verwendung als Konstruktionselement einer motettenhaften Komposition jemals irgendwie Form bildend wirken. An anderer Stelle (ZfM II, 1920, S. 701) habe ich auf Grund von zeitlich später liegenden Befunden die Vermutung ausgesprochen, der auf Nachahmung beruhende harmoniefreie Stil wolle die auf Gewichtsverteilung gegründete Form nicht. Eine Gelegenheit zur Beleuchtung und zur Überprüfung jener Hypothese bietet sich jetzt. Denn Josquin, der große Kontrapunktiker, tritt uns als großer Meister des Satzes Note gegen Note vor Augen, einer der Motette entgegengesetzten Stilart. Nicht allein in jenen Episoden im dreiteiligen Takt, die von je homophoner Gestaltung vorzüglich zugänglich waren (Motette 4 „Christum ducem“ bei Abschn. 94) sondern auch in geschlossenen Stücken, wie in den Motetten 10 „O Domine“ und 14 „Tu solus“, wo die senkrechten Beziehungen nur selten und leicht von horizontalen Entsprechungen abgetönt werden,

ist die prinzipielle Ersetzung der horizontalen durch vertikale, von Silbe zu Silbe gleichmäßig fortschreitende Bildung zu erkennen. Josquin geht hierin weit über seine älteren und jüngeren Zeitgenossen hinaus: weder Obrecht, um einen, noch Rener, um den andern Namen zu nennen, wendet das Verfahren des unbewegten Satzes Note gegen Note in seinem Sinne an.

Der Text der Motette 14 „Tu solus“ ist in einer gehobenen Prosa gehalten, die den parallelismus membrorum der hebräischen Dichtung nachahmt. Diese Gliederung tritt in den sich der „paarigen Imitation“ bedienenden Stellen (40/44; 55/59) auf das Klarste auch in der Musik heraus: von vier zu vier Tempustakten entsprechen sich die Verhältnisse. Immerhin scheint es verfrüht, hier einen bewußten Willen zur Formbildung im neueren Sinne anzunehmen; es ist doch vielmehr so, daß der Musiker bei einigermaßen natürlicher Behandlung der an Silbenzahl gleichen Glieder auch zu formell entsprechendem metrischem Ablauf gelangen m u ß. Einen m u s i k a l i s c h e n Formwillen durchzusetzen, dazu hätte der Anfang des Stückes eingeladen. Hier finden sich (16 und 25) zwei voll-(d. h. vier-)stimmig behandelte Sätze, der eine („qui creasti nos“) von fünf, der andere („qui redemisti nos“) von sechs Silben; der moderne Komponist hätte sie zweifellos gleichsinnig: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝. 𝅗𝅥 | 𝅜 ‖ und 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅝. 𝅗𝅥 | 𝅜 ‖ ausgelegt, beide Zähler auf einen Nenner gebracht und die überschüssige Silbe durch die Spaltung des Notenwerts verrechnet. Nicht so Josquin. Er scheint die Silben nicht zu wägen, sondern zu zählen und braucht einmal mit: 𝅜 | 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝 | 𝅜 ‖ vier, das andre Mal mit: 𝅜 | 𝅝 𝅝 | 𝅜 𝅝 𝅝 | 𝅜 ‖ fünf Tempustakte. Das aber heißt doch wohl die metrische Anlage nicht aus der Musik, sondern (in diesem Falle) aus dem Text ableiten. — Zu ähnlichem Ergebnis über einen entgegengesetzten Weg gelangen wir mit der Betrachtung der drei Anrufe „Tu solus“. Dem ersten (1) von drei Breven — je einer für die Silbe — scheint eine sechstaktige Periode (4) entsprechen zu wollen; wirklich ist sie aber, da der dem vorletzten angebundene Schlußtakt nur für das Auge vernehmbar ist, fünftaktig. Die beiden folgenden Anrufe (10 und 20) vergleichen wir untereinander: beide haben im Texte die gleiche Silbenzahl („Tu solus Creator“, „Tu solus Redemptor“). Was geschieht? Josquin braucht das erste Mal die fünf, das zweite Mal die sechs Tempustakten entsprechende Zeit zur Bewältigung des für den Sprecher im Gleichgewicht hangenden Stoffs. Betrachtet er die Silbe Re]demp- als nicht der Cre]a- gleichwertig? Keineswegs. Es ist das beide Male an gleicher Stelle und mit gleichem Sinn auftretende Wort „solus“, das die Verschiedenheit herbeiführt, da es zuerst mit zwei Brevis-, dann mit zwei Semibreviswerten ausgestattet wird. Dafür kann der Beweggrund aus dem Text jedenfalls nicht abgeleitet werden; liegt er auf musikalischem Gebiet, so vermag ich ihn nicht zu erkennen und nehme einstweilen Willkür an, wobei von vornherein zugegeben wird, daß das Genie Schritte tun kann und tun muß, die der späteren Erklärung zunächst oder für immer dunkel bleiben. (Auch die Motette 4 „Christum ducem“ enthält bei 35 im Altus eine Abweichung von der getreuen Nachahmung des Bassus, um deren Begründung ich verlegen bin.) Hält man beide Anrufe mit ihren vorhin untersuchten Anhängen zusammen (10—19 und 20—29), so ergibt sich für jeden Komplex die gleiche Länge. Aber das Entscheidende ist doch die Teilung dieser Strecke: sie geschieht einmal im Verhältnis 6:4, dann

aber 5:5, so daß das Bewußtsein zeitlich gleichen Ablaufs im Hörer schwere Störungen erleidet: die Gleichheit ist zufällig, ungewollt, und kann als Formmerkmal nicht gewertet werden.

Auch das unter Nr. 1 der Motetten mitgeteilte, Josquin zugehörige „Ave Maria“ läßt, obwohl im Ganzen kontrapunktisch gehalten, bei seinem (in vier Tempustakten) geschlossenen Ablauf der Imitationsthemen (1, 8, 31, 64 u. ö.) hinsichtlich der Periodizität eine gewisse Regelmäßigkeit vermuten, die als Grundlage einer durch Gewichtsverteilung bestimmten Form gelten könnte. Der objektive Befund zeigt indessen ein anderes Bild: selbst in den höchst einfachen und durchsichtigen Verhältnissen dieses Stückes werden, so lange der motettische Stil herrscht, alle Ansätze zur Formbildung erstickt. Die Engführung (54) hebt ohnehin jeden Begriff von Schwer und Leicht auf; der wechselnde zeitliche Abstand der Imitationseinsätze (64) verhindert die Regelmäßigkeit der Wiederkehr akzenttragender Melodietöne; das Abwandern des Themas von einer in die andere Stimme zwingt die verlassene zum Kontrapunktieren oder zum Pausieren von unbestimmter Dauer, die erst durch den auf passende Konsonanz erfolgenden Neueintritt begrenzt wird. Das Rückgrat der harmoniefreien motettischen, d. h. alle Stimmen am Aufbau gleichmäßig beteiligenden Schreibweise, ist die horizontale, in der Nachahmung verkettete Bindung der Stimmen. Das Gefühl für Form stellt, wie wir sahen, nicht einmal immer, sich ein, wo im Satz Note gegen Note die Melodie, notwendig an die Oberfläche steigend, unter sich einen von ihr abhängigen, mit Dreiklängen erfüllten Raum bildet; es ist an Oberstimmenmelodik und an „Harmonie“ gebunden:



Selbst ein formal gerundetes Thema im kontrapunktischen Verbande (ihrer sind gerade in dieser Motette viele) bedingt nur da regelmäßige Periodizität, wo der Imitationsabstand sich zeitlich gleich bleibt (1f.); die kleinste Störung dieser Verhältnisse (23f. u. ö.) — und nicht die Regelmäßigkeit, sondern die Freiheit des Gestaltens ist Zeichen der kontrapunktischen Kunst — hebt unsere Empfindung dafür auf. Je fließender die lineare Bewegung des Kontrapunkts wird, desto mehr verleugnet sich die Form. Schon das unter Nr. 2 mitgeteilte „Ave Maria“ bezeugt es; die Art, wie der Schlußfall des Basses bei 11/12 durch den Gang des Superius aufgehoben wird, die Unregelmäßigkeit der Nachahmungseintritte, ferner die Geflissentlichkeit, mit der (bei 43) ein dreitaktiges Thema mit einem viertaktigen verschachtelt wird, das sind Kennzeichen echt motettischen Stils, Beweise für das Fortwollen von etwa sich aufdrängenden formalen Entsprechungen. Daß auch im zweistimmigen Satz die Kontrapunktik die Perioden ohne erkennbares Verhältnis zu einander belasse, zeigt ein Blick auf die Episode „Colla sublimium“ (90—123) von Nr. 3 „Mittit ad virginem“.

* * *

Die übersichtliche Anlage des unter Nr. 1 vorgelegten „Ave Maria" hat unter der Hand eines namenlos bleibenden Bearbeiters einen Prozeß veranlaßt, dessen Ergebnis unter Nr. 1a mitgeteilt wird. In den Korpus des fast notengetreu übernommenen Josquinschen Satzes (Nr. 1) wird, offenbar unter der Vorstellung der Praxis sukzessiver Stimmerfindung, ein Disc. sec. und ein Ten. sec. eingebaut, was einer etwas dünn geratenen Stelle (110f.) sonderlich zugute kommt. Die lineare Struktur der beiden zugesetzten Stimmen reicht an die Güte der vier originalen nicht ganz heran (im Ten. sec. lesen wir bei 102: $\frac{3}{1}$ | f f a | d d d' ‿ d'); immerhin fällt ihre Haltung nicht soweit aus dem Charakter des Ganzen heraus, daß etwa, nimmt man für Josquins Satz vokale Bestimmung an, hier nur auf instrumentale müßte geschlossen werden. Eine Stelle allerdings im Ten. sec. könnte stutzig machen; bei 66 steht:



eine ganz aus dem Stil der vokalen Linie fallende Führung. Da das f für das e' des Disc. sec. eine tristanartige Vorhaltslösung nach oben ergibt, möchte ich, diplomatische Treue des Neudrucks voraussetzend, in dem f ein Schreibversehen der Vorlage (Hs. 41 der Staatsbibl. München) erkennen und seine Ersetzung durch c' umsomehr empfehlen, als die damit erreichte Fassung d' e' | c' d' | dem Imitationsthema des Disc. pr. (d'' | e'' c'' | d'') und der ihm folgenden Stimmen (Contraten. Tenor pr. Bassus) entspricht.

Die Lust an der Nachahmung führt bei 112 zu einem Gebilde, das, wenn auch rasch vorüberziehend, den zeitgenössischen Ohren befremdend geklungen haben muß: das d'' der dritten verwandelt sich, da der Ten. sec. die Nachahmung des Disc. sec.
a'
f'
d'
durchführen möchte, auf der vierten Zählzeit in ein d'' d'', einen Klang, der mit d
f'
h'
in der Unterstimme oft, nicht aber in dieser Anordnung vorkommt. Die ähnlich aussehende Stelle 36 der Motette Nr. 4 „Christum ducem" ist durch das aus Gründen genauer Nachahmung hinzugefügte ♭, also künstlich hervorgerufen worden: an sich ist die Erniedrigung des h weder hier noch im Baß kurz vorher geboten; daß die Nachahmung keineswegs in sklavischer Erfüllung der zuvor gehörten Intervalle vor sich gehen müsse, ergibt sich aus dem Beginn der unter Nr. 8 vorhandenen Motette „Germinavit", wo dem d es f ein g a b folgt. Im zweiten Teile der Nr. 3 „Mittit"
f''
erscheint bei 90 der Zusammenklang d'' auf Semibrevislänge.
h

Wer die Behandlung der Akzidentien bei 117/118 im vierstimmigen Original gut heißt, wird durch die sechsstimmige Fassung belehrt, daß im Sinne der Zeit die Schärfung des f in fis nicht gelegen habe: der hinzukomponierte zweite Diskant betont — allerdings nur hier, nicht auch bei der Wiederholung des Basses (125/126) — das f mit unzweideutiger Schärfe.

* * *

Was an der musikalischen Schreibtechnik Josquins, so weit die vorliegenden Proben eine Anschauung zulassen, besonders eigentümlich berührt, ist die sehr starke Betonung der Konsonanz: nicht nur in der auffallenden Bevorzugung des Satzes Note gegen Note, sondern auch im freien Kontrapunkt und in jenen Gebilden, die zwischen beiden in der Mitte stehend, Nachahmungs- und akkordisches Verfahren zu vereinigen scheinen, wie der Beginn des ersten, zweiten oder fünften Teils von Nr. 11 der Motetten.

Vorhalte gibt es vorzüglich in der Kadenz: M[1] 11, 359 (hier mit charakteristischer trugschlußartiger Auflösung der Baßklausel des Tenors von a nach h (b?), was der Baß zu dem bekannten Einsatz auf einer Konsonanz — hier g — mit einer der Diskantklausel im Alt d′ cis′ | d′ für unser Ohr widersprechenden Wirkung benutzt); 363 (mit Tenorklausel im Baß); 367; 371. Der Einsatz einer neu sich anpfählenden Stimme erfolgt in der Kadenzmitte, also auf einer Dissonanz, überaus selten: M 11, 100; M 3, 22 (vgl. dazu die Nachahmungsstelle 25, wo für den Einsatz des Tenor die Konsonanz bereit ist); M 1a, 83 (hinzukomponierte Stimme, vielleicht nicht Josquins Eigentum). Ein Doppelvorhalt mit konsonant behandelter Quart in der Auflösung findet sich M 3, 47. Punktierte (oder über den Strich gebundene) Noten tragen außerhalb der Kadenz auf ihrer Verlängerung äußerst selten die Last der Dissonanz (Ch 19, 74); die Linie: g a h c′ d′ e′ + e′ d′ c′ sieht auf ihrem Höhepunkte + nicht f oder h in der Gegenstimme, sondern a (M 3 II, 24, 26). Diese konsonierende Verbindung der Quinte mit der Sexte (M 5, 39), der Sexte mit der Quinte (M 5, 42, 53) ist beliebtes Bewegungsmittel, wie denn die Sexte sich auch als Stellvertreterin der Quinte gern gebärdet (M 3 I, 48, 108, 114), wobei es (M 3 I, 31) auch einmal zu konsonierender Behandlung der Quart in der Unterstimme kommt, was sich M 1a, 140 wiederholt. Die vor dem Schlußquintenklang auftretende Sexte erscheint M 2, 66.

Leer nachschlagende Töne sind selten: M 3 I, 40; II, 45.

Die Baßklausel (mit Quartsprung aufwärts oder Quintsprung abwärts) wird nicht für so schlußkräftig gehalten, wie die (einen Ganz- oder Halbton absteigende) Tenorklausel: ihr Auflösungston fällt gern zu Gunsten des Tenor aus oder tritt verspätet ein (M 2, 18/19). Die bei Isaac und Obrecht vorkommende Diskantklausel mit dissonierend eingeführtem Vorhalt: [Notenbeispiel] habe ich bei Josquin nicht gefunden, will man nicht M 3 I, 50 und M 6, 15 als aus ähnlichem Kreise stammend, dafür halten; immerhin: die gleiche Form ist es nicht. Der Schluß wird gern mit der eminent gesanglichen Klausel [Notenbeispiel] gebildet; sehr schön und in Verdoppelung Ch 20, 35. (20a, 35). Sie findet sich auch von Obrecht, aber anscheinend nicht mit dieser Vorliebe gebraucht.

Dissonierende Wechselnoten sind bei Josquin selten (M 6, 13: g zu b′ und f′). Abspringende Wechselnoten kommen vorzüglich als Konsonanzen vor (M 3 I, 66; M 6 33; vgl. dagegen das von Ambros veröffentlichte „Stabat mater“ I, 13, 19, 21, 35;

[1] M Motette, Ch Chanson; die folgende Ziffer ist die Nummer, unter der das Stück in der Ausgabe steht; die Ziffern hinter dem Komma weisen den Abschnitt nach; eine römische Zahl meint bei mehrteiligen Gebilden den Teil, wenn nicht vom Herausgeber durchgezählt wurde.

II, 34; im weiteren Verlauf 53, 64 bringt das Stück auch wiederholte Quintsprünge in den Mittelstimmen. Die bei Ambros folgende Messe „Pange lingua“ ist außer im geringstimmigen Satz, fast frei von abspringenden Wechselnoten). In der Chanson erscheint die dissonierende Wechselnote häufiger als in der Motette: Ch 14 besitzt sie als thematisches Zubehör. (Ch 15, 35; 17, 26; 19, 4, 41). Auch die auf Josquin folgende Generation kennt sie: Vinders („O mors“ 24, 59), Benedictus („Musae Jovis“ 92, 104), Gombert („Musae Jovis“ 95, 110); oft wird aber der übersprungene Ton schon nachgetragen, wodurch der pikante Charakter der Bildung sich aufhebt.

Scharf dissonierende Durchgangstöne werden in M 12, 41, 44 durch einen dem zweistimmmigem Satz hinzugefügten Contratenor erzeugt; im allgemeinen schicken sie sich nicht in die Kunst um Josquin.

Parallelen vollkommener Konsonanzen gelten als aufgehoben durch zeitliche Verschiebung (Messe „Pange lingua“ Patrem 69) oder durch die Erfüllung des Fortschritts mit Durchgangstönen (Ch 15, 53).

Der bekannte melodische Terzabfall kommt in der Motette (12, 3, 5) so gut wie in der Chanson (22, 149) vor; er scheint mit dem Ausdruck des Trauernd-Erhabenen verknüpft zu sein; bei Obrecht, der härter geartet ist als Josquin, fand ich ihn nicht.

Die Sequenz behandelt Josquin nach dem Muster Obrechts (Missa sine nomine[1] „Et resurrexit“ 70): alle Stimmen rücken unter Wahrung des Abstandes gleichmäßig fort (M 10, 339; 12, 93). Die Stelle M 11, 363, 367, die hier ebenfalls in Betracht käme, ist anderweitig fesselnd: sie steht in doppeltem Kontrapunkt, aber so, daß die gleiche Notenreihe bei ihrem Erscheinen über dem Baß um eine Breviszeit früher einsetzt, als bei ihrem Erscheinen unter dem Diskant. Daß auch die Nachahmung neue Kontrapunkte erzeugen könne, geht aus M 1, 127/129; 133/136 hervor. Die Nachahmungsintervalle sind die der Zeit: Einklang, Oktav, Unterquinte, Oberquart; in der paarigen Imitation — sie ist mehr Wiederholung als Nachahmung — immer: Oktav. Die zeitlichen Nachahmungsabstände sind, wie schon gesagt wurde, frei. Die Nachahmung selbst ist für Josquin das Merkmal seines Kontrapunkts: er stellt sie durchaus an den Anfang seiner Stücke — eine Stimme beginnt. Nicht so Obrecht, der eine ältere Anschauung vertritt: er beginnt mit allen Stimmen oder mit wenigen, die dann keine Nachahmung fordern; seine Messe „supra Petrus Apostolus“ enthält unter sechzehn Stücken drei, seine Messe „sine nomine“ eines, dem ein Anfang im Sinne der Josquinschen Motettentechnik könnte angerühmt werden. In Josquins Messe „Pange lingua“ ist das Verhältnis umgekehrt: ein Stück (Note gegen Note) beginnt mit allen, eines mit zwei Stimmen, die übrigen alle mit einer. Der Satz Note gegen Note kommt bei Obrecht kaum, als selbständige Form nur einmal („Rompeltier“ 15./16. Lieferung, S. 2) vor; auch Rener wendet ihn höchstens in kurzen Episoden an.

Die Fähigkeit oder die Neigung, die Stimmen durch Führung und Bewegung zu unterscheiden, oder sie bei gleichem Charakter durch zeitliche Verschiebung auseinander zu halten, besitzt trotz seiner Vorliebe für Parallelführung Obrecht in höherem Grade als Josquin, der offenbar einem neuen Klangideal nachhängt. Das schöne Mittel

[1] Ausgabe von Joh. Wolf; 25. Abl.

einer schlichten, wohllautenden Gefühlsaussprache, das Josquin in der „paarigen Imitation“ besitzt, kennt Obrecht nicht; Rener, der auf Josquin folgenden Generation angehörig, aber im Kontrapunktischen auf ältere Muster zurückgehend, — die von Josquin einigermaßen zurückgestellte „Landinosche Klausel“ spielt bei ihm eine große Rolle — hebt den Sinn der ihm bekannten paarigen Nachahmung auf, indem er beim Eintritt des zweiten Paars nicht nur eine — das tut auch Josquin (M 9, 47/52) — sondern alle vorahmenden Stimmen (AfM I, S. 246, 18/20) weiter beteiligt.

* * *

Zum Reservata-Problem (K. Huber, „Ivo de Vento“, Lindenberg im Allgäu, [2]1918) vergleiche man die völlig objektive Haltung, in der Josquin in der wohl fälschlich dem Petrus Abaelardus zugeschriebenen, weit verbreiteten Sequenz „Mittit ad virginem“ (M 3) (s. Hs. S. 8) dem Zwiespruch „Dic: Ave, Dic: plena gratia, Dic: tecum Dominus, Et dic: ne timeas“ des zweiten Teils (4f.) entgegentritt, mit dem vom Übrigen sich klar abhebenden Ausdruck, der des Benedictus Klagelied (1. Lieferung, Nr. 2) auszeichnet, sobald mit plangite (29) und occidit (47, 61) das Gefühl sich zu subjektiverem Anteil wendet. Übrigens komponiert Josquin nur fünf von sechs und einer halben Strophe des Gedichts und fügt „Qui nos salvet ...“ hinzu.

Eine (mir wegen Mangels an Unterlagen nur in kleinem Bereich mögliche) Untersuchung verdient die unter Nr. 4 der Motetten mitgeteilte Komposition des Kreuzeshymnus ad laudes des Johannes Fidanza, genannt Bonaventura († 1274). Wie in dem Kreuzeshymnus ad vesperas („Qui pressura“, Anal. hymn, L. 569), so hat der Dichter auch hier (Anal. hymn. 568) jede Strophe mit der Eingangszeile eines bekannten Hymnus beschlossen: Strophe 1 mit „Exultet caelum laudibus“ (Anal. hymn. II 74; LI 125), Str. 2 mit „Jesu nostra redemptio“ (Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied 560), Str. 3 mit „Aeterna Christi munera“ des Ambrosius (Anal. hymn. L 19), Str. 4 mit „Conditor alme siderum“ (Anal. hymn. II 35; LI 46; XX 37) und Str. 5 mit „Beata nobis gaudia“ (Anal. hymn. II 50; LI 97). Wie verhält sich Josquin diesem ihm zweifellos bekannten Tatbestande gegenüber? Behandelt er das dichterische Zitat auch musikalisch als Zitat oder komponiert er darüber hinaus? Die Heraushebung des gleichzeitigen Einsatzes aller (zuletzt, bei 123, zweier) Stimmen durch eine Generalpause, die den zwei- vom vierstimmigen Satz trennt, rückt die Schlußzeile in ein anderes und neues Licht. In den Hymni antiqui, die das Antiphonale rom. bewahrt, findet sich auf S. 33 eine Melodie im vierten Tone, der die vom Superius des Josquinschen Satzes (bei 25) vorgetragene ziemlich genau entspricht; ebenso steht es mit der auf S. 20 der Hymni antiqui vorhandenen Melodie des vierten Tones (die übrigens auch zu dem Hymnus „Salutis humanae sator“, Antiphonale S. 410 gesungen wird), verglichen mit der Superius-Stelle bei 56; ebenso entspricht auch Josquins Oberstimme bei 106 der auf S. 11 der alten Hymnen mitgeteilten Melodie; dagegen ist die anscheinend jüngere Weise des Pfingsthymnus (Antiphonale S. 424), obwohl in der gleichen Tonart stehend, mit der Josquin beginnt, mit dessen Melodie (bei 123) nicht in Verbindung zu bringen; ob „Aeterna Christi munera“, wie Josquin (87) will, auf die Melodie des „Exultet“ (25) gesungen wurde, ist mir unbekannt. Ein Zweifel an Josquins

Willen zum Zitat ist nicht wohl möglich: er benutzt in drei Fällen Fassungen des Chorals, die sich bis heute gehalten haben, und trennt sie durch eine Pause vom Übrigen; sollte es sich für einen der andern Fälle herausstellen, daß zu Josquins Zeit so nur in einer bestimmten Diözese oder Ordensgemeinschaft gesungen wurde, so ließen sich daraus Anhaltspunkte für seine Lebensgeschichte gewinnen. (Verdächtig erscheint bei 49 die Schreibung terrant: Grammatik, Reim und Sinn = zermürben, erfordern ein r). Das Zitat zur fünften Strophe (123) kehrt mit dem Text „Ad coenam Agni providi“ am Schluß (304) des vierten Teils der unter Nr. 11 mitgeteilten Motette „Qui velatus facie fuisti“ wieder, notengetreu bis auf eine Stelle im Alt. Die zweite Fassung ersetzt (308/9) die Bewegung der ersten (127/8): e' c' d' | e' durch ein über vier Breven ausgehaltenes e' - - | e'; der Ton d' hatte nämlich zu dem g des Tenor, der Ton e' zu dem a des Basses je eine Quinte gebildet: die nach der Lehre zur Vermeidung von Parallelen genügende Stimmvertauschung hatte den Komponisten offenbar nicht befriedigt und so ersetzt er den melodischen Zug durch Stillstand. Oder ist es umgekehrt: daß er den vielleicht fatalen Stillstand unter Benutzung des vorhandenen, aus der Nachahmung sich ergebenden Stimmtauschs durch Bewegung ersetzt? Mit den Worten „Ad cenam Agni providi“ beginnt ein jüngerer Fronleichnamshymnus und ein bekannter, in das 9. Jahrhundert zurückreichender Osterhymnus; dessen Melodie wird auf S. 18 der Hymni antiqui des Antiphonale mitgeteilt. Daß der Fronleichnamshymnus mit dem „Beata nobis gaudia“, einem Pfingstgesang zur Nokturn, die Melodie gemeinsam gehabt habe, wie es nach dem Befunde scheint, vermag ich nicht nachzuweisen. Auch der dritte Teil von Nr. 11 enthält (bei 199) ein Zitat: diesmal ist es nun der Weihnachtshymnus „Christe redemptor omnium“ (mit anderer Melodie auf S. 12 der Hymni antiqui), der in dieser dem Kreuz geweihten Umgebung erscheint. Da das ganze Stück mit „Christum ducem“ (Nr. 4) als sechstem Teile beschlossen werden soll, so ist die auffällige, weil weniger planvolle Art des Zitierens durch Rückschluß erklärlich. — Alle Choralzitate erscheinen in der Oberstimme.

Einer besonderen Untersuchung zu empfehlen wäre das Verhältnis Josquins zu der choralischen Vorlage (Antiphonale rom. 220) des „Ave Maria“ (M 2) und zu der Chanson, die im zweiten Teile des „Tu solus“ (M 14) plötzlich auftritt.

Auf die Chansonkunst des Meisters soll bei anderer Gelegenheit eingegangen werden.

Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle
1.—8. April 1924

Von

Heinrich Besseler, Göttingen

Die deutsche romantische Bewegung, der die erste Neubelebung alter Musik zu danken ist, zeigt sich merkwürdig spröde gerade gegen die Epoche, der sich das historische, philologische und kunstgeschichtliche Interesse lebhaft zuwandte, gegen das Mittelalter. Die Kataloge der Musikaliensammlungen Thibauts und Kiesewetters, ganz zu schweigen von den Ausgaben Dehns, Rochlitzens und Späterer, die ja schon durch Bainis für Generationen entscheidende Palestrina-Verkündung beeinflußt sind, gehen im wesentlichen nicht über die Niederländer hinaus. Dabei wußte man von der Existenz umfangreicher Quellen, seit Laborde z. B. von einer Reihe französischer Chansonniers und den Machaut-Handschriften Paris B. N. f. fr. 22545/46, seit Fétis' Anzeige 1827 von der Halle-Handschrift f. fr. 25566 und dem großen Trecento-Kodex f. it. 568. Aber die wenigen immer wieder abgedruckten Beispiele wurden als Zufallsfragmente und mitleidig belächelte Machwerke abgetan, ein Beweis, daß man zu dieser Musik Zugang weder fand noch suchte; die vielfältigen Motivationslinien aufzudecken würde mit zu den Aufgaben einer Geschichte der Musikhistoriographie gehören. Einen kurzen überblick über die Mittelalterforschung gab Fr. Ludwig anläßlich der Karlsruher Aufführung mittelalterlicher Musik (Jg. 5 dieser Zeitschr., S. 434 ff.). Man ersieht daraus, daß eine klangliche Wiedererweckung höchst selten — von den ganz anders gerichteten Choralstudien in Solesmes natürlich abgesehen — und ohne wesentlichen Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Arbeit zunächst in Frankreich versucht wurde. Doch hielt sich auch in einer Forschungsperiode, die vor allem auf Sammlung der Denkmäler ausging, eine Tendenz, historische und theoretische Arbeit mit Belebung der Werke zu verbinden: ihr stärkster Exponent ist wohl H. Riemann mit seinen Analysenwerken, Neuausgaben und dem Collegium musicum; sein entlegenstes Ziel blieb jedoch auch nur die „Ars nova".

Systematische Vorführungen mittelalterlicher Musik in der Form, wie sie W. Gurlitt 1922 in Karlsruhe[1] und im April dieses Jahres in Hamburg unternommen hat, weisen durch ihre besondere Anlage und Absicht noch in einen anderen Zusammenhang. Die Arbeit der historischen Geisteswissenschaften richtet sich seit einiger Zeit immer entschiedener auf die Eigengestalt der Epochen. Sie als Einheiten geistiger Kräfte zu erkennen, die im Aufnehmen und Neubilden von Tradition sich selbst verwirklichen, und ihre dabei erscheinenden Eigenwerte zu erfassen, wird das mehr oder weniger ausdrückliche Ziel. Naturgemäß rücken dabei gerade die als Auflösungs-, Übergangs- oder Vorbereitungszeiten geringer geschätzten Epochen am stärksten in neue Beleuchtung, wie die gegenwärtige Mittelalterforschung zeigt. Hier war es zunächst, um nur einiges Bezeichnende zu nennen, die mittellateinische Philologie, die in grundlegender Kleinarbeit den Bann der klassisch-antiken Betrachtung brach und die lateinische Sprache und Literatur jener Jahrhunderte als selbständiges Gebilde betrachten lehrte[2]. Neben der stärker einsetzenden Erforschung der Scholastik (Bäumker, Grabmann) wies dann E. Tröltsch in religionsgeschichtlichem Zusammenhang die eigenartigen Grundbedingungen des geistigen Lebens im Mittelalter neu auf[3]; von philologischer Seite versuchte man mit Hilfe der gleichzeitigen philosophischen Begriffe

[1] Vgl. dazu die erwähnte ausführliche Anzeige Fr. Ludwigs.
[2] Vgl. L. Traube, Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters, München 1911.
[3] Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen, Tübingen 1912.

kultur- und literargeschichtliche Erscheinungen zu deuten[1]; in der Kunstgeschichte, der Al. Riegl[2] starke begriffliche Anregung gegeben hatte, begründete M. Dvořák[3] eingehend, daß mittelalterliche Kunst in ihrer besonderen, von aller späteren völlig verschiedenen Struktur nur durch grundsätzlichen Rückgang auf die geistigen Voraussetzungen der Epoche zu erfassen sei.

Dieser Forderung sucht nun auch Gurlitts Aufführung im Aufbau selbst wie durch den Einführungsvortrag nachzukommen. Seine Betrachtung geht von der Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins aus. Alles Leben, Schaffen, Empfangen geschieht in der Gemeinschaft, die sich dem Einzelnen darbietet als abgestuftes Reich von Körperschaften und Ständen, vom umfassendsten Kreis der Kirche angefangen. Die auf Überlieferung und Autorität gegründete, letztlich stets auf die religiöse Mitte bezogene Umwelt umfaßt alle Elemente als Glieder eines Organismus; damit ist eine selbstherrliche Kunst, die dem Leben von sich aus Sinn zu geben beansprucht, im Mittelalter unmöglich. Im Gegensatz zur modernen, in der Renaissance durchbrechenden Verabsolutierung des Ästhetischen weist jedes mittelalterliche Kunstwerk über sich hinaus in einen Lebenszusammenhang, ist zunächst und wesentlich als etwas anderes da: als religiöses Symbol, Verkündung einer außerästhetischen Idee usw. Neben diesem „Gehalt" beachtet das Mittelalter nur noch handwerkliche Arbeit, Technik, Material, Zweckbestimmung. Die Musik steht als ars im System der artes liberales und ist als solche dem theoretischen Wissen, der eigentlichen systematischen scientia und damit der vita contemplativa zugeordnet; der praktische Teil der Kunst als bloßer usus gehört in das Zunftwesen, in dessen Anonymität der Künstler nicht als Genie, sondern als Kunsthandwerker lebt. Hat somit der Einzelne schaffend wie aufnehmend ein Verhältnis zur Kunst nur durch die Gemeinsamkeit und ihren gemeinsamen Ausdruck, so muß sich auch alle künstlerische Tätigkeit in einzelne, jeweils in einem Gemeinschaftsethos gegründete Sphären gliedern. Zu ihrer Bestimmung zieht Gurlitt J. de Grocheos theoria heran und bezeichnet als musica ecclesiastica den Bereich liturgisch gebundener, einstimmig-kirchlicher Musik, soweit er rein auf „sakrale Ausdruckswerte" bezogen ist. Als Umkreis der relativ verselbständigten, auf das „klangschönheitliche Genießen" bezogenen „ästhetischen Ausdruckswerte" steht an zweiter Stelle der hier angesetzten Rangordnung die mehrstimmige Kunstmusik der gebildeten Stände, die musica composita; an dritter schließlich die musica vulgaris als ein- und mehrstimmig begleitete, vokale und instrumentale Affektmusik, die der vitalen Entladung und dem Ausdruck individuellen Lebensgefühls dient. Nur in dieser Sphäre wird das sinnenhafte, kreatürliche Leben anerkannt; eine religiöse Bindung, wie sie die musica composita, wenn auch nur andeutungsweise, mit dem Choral-Tenor besitzt, ist ihr fremd. Sie ist die eigentliche Stätte der Instrumentalmusik, ihre Ausübung bleibt vorwiegend gebrauchsmäßig und theoriefremd, ihre Überlieferung spärlich. — Unter gotischem Mittelalter ist hierbei stets die Zeit von etwa 1150—1350 verstanden; die geschilderte Ordnung zersetzt sich dann mit dem Auftrieb der unteren Sphären.

Für die Anordnung der Vorführungen war, wie schon in Karlsruhe, das Sphären-Prinzip maßgebend. Seine Diskussion müßte natürlich in vielen Punkten eine eingehendere Darstellung voraussetzen; gewisse Einordnungsschwierigkeiten liegen auf der Hand, wie schon die abweichende Anlage des zweiten und dritten Abends in den beiden bisherigen Zyklen andeutet (Einzelheiten vgl. unten). Es wäre auch zu fragen, ob

---

[1] Z. B. G. Ehrismann, Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems, Ztschr. f. D. Altertum 56, 1919, 137, und neuerdings seine Geschichte der dtsch. Literatur bis zum Ausgang d. Mittelalters 1, 1918; 2. 1, 1922.

[2] Die spätrömische Kunstindustrie 1, 1901; 2 (Die mittelalterliche Kunstindustrie, aus dem Nachlaß) 1923.

[3] Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Histor. Zeitschr. 119, 1919, Heft 1 u. 2, wieder abgedruckt in M. Dvořak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1924, 41 ff.

die dreigliedrige Wertordnung des J. de Grocheo, der am Ende des 13. Jahrhunderts und ausdrücklich nur von Pariser Verhältnissen schreibt[1], für das gesamte „gotische Mittelalter" gilt; ob eine musikalische Sphäre allein durch den Gehalt im Sinne von sakralen, ästhetischen nnd vitalen Ausdruckswerten bestimmt ist, und wie dann das liturgische Organum oder der durchaus nicht vital-individualistische Minnesang oder die weder sakrale noch ästhetische einstimmig-geistliche Musik etwa der spanischen Cantigas oder der italienischen Laudi sich einordnet; vor allem aber, wie sich der Sphärenaufbau als System einmal zu dem gerade im 13. Jahrhundert lebhaft bewegten musikgeschichtlichen Verlauf, und weiter zu den verschiedenen Voraussetzungen im gotischen Kernland Frankreich und den übrigen Kulturkreisen verhält? Doch ist über diesen Fragen nicht das Entscheidende der Aufstellung zu übersehen: es handelt sich um den ersten Versuch, überhaupt die Einheit der mittelalterlichen Musik in ihrer eigenen Struktur mit Hilfe gleichzeitiger Begriffe zu erfassen und im Klang anschaulich zu machen. Daß die Sphärengliederung Wesentliches sieht, bestätigt ein Vortrag des Germanisten G. Müller, der auf ganz anderem Wege zu überraschend ähnlichen Ergebnissen gelangt[2]. Hier wird im Gegensatz zur üblichen dualistischen Gegenüberstellung von Gott und Welt, Geistigem und Leiblichem im Mittelalter (gemeint ist wohl ebenfalls das 13. Jahrhundert) ein „schichtenhaftes" Nebeneinander von Existenzmöglichkeiten aufgewiesen; z. B. schließen sich asketische und weltliche Lebensgestalten nicht durch ein wertbestimmtes Entweder-Oder aus, sondern sind als verschieden gelagerte Sphären gleichmäßig in der „gradualistischen" Gesamtwelt enthalten. Da nach frdl. Mitteilung des Verfassers die Arbeit demnächst veröffentlicht wird[3], genüge hier der Hinweis.

Stimmte die Hamburger Vorführung in den Grundzügen mit der früheren überein, so war im Einzelnen viel Neues versucht worden. Vor allem herrschte die Musik jetzt unumschränkt; geistliche und weltliche Dichtung, Predigt, Legende fehlten ebenso wie die Umgebung der altdeutschen Bilder in der Karlsruher Kunsthalle. Der Ausschnitt aus der künstlerischen Welt der Gotik war empfindlich schmaler geworden, dem Musikhistoriker freilich kamen dafür alle Vorteile zugute. Das Aufgebot an Mitwirkenden war dem Programm entsprechend stark vermehrt. Neben Mitgliedern des Freiburger Seminars und Benediktinern wurde diesmal ein Knabenchor für eine Reihe von Motetten herangezogen: die auf dienender devotio und vollkommener Unterordnung der Person ruhende Größe der mittelalterlichen Musik war nicht überzeugender darzustellen, als es diese kleinen Sänger mit ihrer natürlichen Sachlichkeit zuwege brachten. Der geistesgeschichtliche Abstand von sechs Jahrhunderten wirkte hier noch am wenigsten ein. Die Mitwirkung einer Reihe von Berufskräften (Sänger, Spieler, Tänzer) veranlaßte wohl die Aufgabe der früheren Anonymität der Aufführenden. Das reich ausgestattete Programmheft enthält Quellennachweis, Text und Übersetzung zu allen, z. T. noch unedierten Stücken, sowie die (z. T. stark verkleinerten) Faksimile-Wiedergaben von: Lochammers Liederbuch S. 38, Escorial V. III. 24 f. 54'/55, Bologna B. Un. 2216 f. 5 u. 35' und London Br. M. add. 29987 f. 63.

Der erste Abend brachte mit Rücksicht auf spätere mehrstimmige Bearbeitungen zunächst als liturgisch zusammenhängenden Zyklus das Proprium der Ostersonntagsmesse, nach der Ed. Vaticana unbegleitet von Vorsänger und Chor unsichtbar vorgetragen. Außer der Sequenz gehören alle Stücke dem alten Korpus des Gregorianischen Chorals an. Ihre stilistische Eigenheit hob sie überraschend von der jüngeren Schlußgruppe dreier Marien-Antiphonen ab, dem Ave regina coelorum (erst im 12. Jahrhundert nachweisbar), dem Alma redemptoris mater des Hermannus Contractus († 1054) und dem musikalisch hochbedeutenden Salve regina (wohl ebenfalls

[1] Ausg. J. Wolf, SJMG 1, 1899, 67 u. 84 (civitas [84, 91, 112] nach mittelalterlichem Sprachgebrauch = Stadt).

[2] Gehalten auf der Münsterer Philologentagung 1923.

[3] Im nächst. Heft (1924, 4) d. Deutschen Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte.

aus dem 11. Jahrhundert). Diese Stücke, wie auch Wipos Ostersequenz Victimae paschali laudes (11. Jahrhundert) zeigen eine auffallende tonräumliche Orientierung auf Grundton, Quint und Oktav. Nicht nur beginnt und schließt der größte Teil der Distinktionen auf einer dieser Stufen, auch im Innern sind sie als Melodiespitzen und umspielte Haupttöne ausgezeichnet. Daß sich hier eine neue Tonalität durchsetzt, ist unverkennbar. Der melodische Bau reiht dementsprechend verhältnismäßig abgerundete Gruppen aneinander, während die alten Stücke der Ostermesse auf weite Strecken melodisch zusammenhängen und die Homogenität ihres Tonbereichs nicht durch Stellen tonaler Anziehungskraft gestört wird. Der rhythmische Vortrag folgte der üblichen, alle Noten gleich ausführenden Praxis. Wie in Karlsruhe war der Eindruck dieser ununterbrochen einstimmigen, reinen Linienkunst überraschend groß und der geschlossenste aller drei Abende.

Dem Musikhistoriker boten stärkste Anregung die nun folgenden zahlreichen Beispiele der musica composita. Hier spürte man im dramatisch bewegten Wechsel von Klangwelt und geistiger Haltung den Schwerpunkt der mittelalterlichen Musikgeschichte. Am Anfang stand wiederum die liturgische Organa-Komposition der Pariser Notre-Dame-Schule, die Grocheo schon nur noch beiläufig erwähnt, wie sie ja auch mit Ausnahme der späteren Moteteneinlagen in seine Kategorien nicht mehr eingeht[1]. Die beiden solistischen Stücke der am ersten Abend gesungenen Ostermesse wurden wieder aufgenommen, jetzt nur noch in den Chorabschlüssen einstimmig: in den Solopartien ist der Choral durch Auseinanderziehen in lange Haltetöne oder durch die neue modale Rhythmik dem Ohr zwar unkenntlich, doch der Substanz nach sorgfältig Note für Note bewahrt, über ihm erklingt nun aber — und dieser Eindruck elementar durchbrechender Schöpferkraft ist jedem Hörer unvergeßlich — das neukomponierte Duplum, bald auch, von Knabenstimmen gesungen, die Motetten mit ihrem neuen, regelmäßig pulsierenden Rhythmus. Das Alleluia pascha nostrum veröffentlichte und besprach Fr. Ludwig (a. a. O. 448 und 438), vom Gradualresponsorium Haec dies sind nur die beiden Motetten Deo confitemini und Laudes referat ediert (Oxf. Hist. 1, 1901, 363ff.), die sich textlich genau an den ℣ anlehnen, das Confitemini domino aufnehmen, quoniam bonus ausmalen. Während das Alleluia auf die Unterquint transponiert ist (Choralambitus B—d′, Duplum d—f′, Mot. und Tripl. f—a′) fordert das Graduale entsprechend f—g′, g—c″ (!), a—a′, wahrscheinlich also Männerstimmen auch für die Motetten oder im Duplum Falsett, dessen kirchliche Verwendung ja u. a. die oft zitierten Rügen Aelreds († 1166, und seines Ausschreibers Guibert von Tournai) bezeugen[2]. Die Motette löst sich schnell aus dem liturgischen Zusammenhang zum Einzeldasein (nur die früheste erhaltene Sammlung F 1 läßt noch in der liturgischen Tenorfolge die Bestimmung als Organa-Einlagen erkennen, vgl. Rep. 1, 108[3]) und nimmt sogleich die Vulgärsprache auf. In ihrer einfachsten Form als französische Motette mit instrumentalem (hier auf der Gambe gespieltem) Tenor sinkt sie soziologisch ab, wird in die Trouvère-Handschriften aufgenommen, schlecht notiert, zersungen, mit Chanson- und Rondeaueinflüssen stark durchsetzt (Rep. 1, 298) und zeigt die naive Haltung des sich gern selbst produzierenden Spielmanns. Die modernen Sänger fanden denn auch bald heraus, daß man im Gegensatz zu den übrigen Werken des Abends diese Sachen recht um die Wette „hinlegen" muß, um die eigentliche Wirkung zu erzielen. Die vier kurzen, z. T. ausgezeichneten Stücke (ein Marientext A la clarté [W_2 4, 1, vgl. Rep. 1, 207] und

[1] Grocheo (S. 107) faßt das Organum, prout hic sumitur, rein technisch als Oberbegriff zum Konduktus und zum liturgischen Organum (cantus appropriato nomine org. appellatus), während bis zum Aufkommen der isolierten Motette diese beiden streng sphärenhaft zu scheidenden Gattungen die gesamte mehrstimmige Kunstmusik ausmachten.

[2] Speculum caritatis II, 23 (Migne lat. 195, 571).

[3] Für Quellenbelege ist stets auf Ludwigs Repertorium organorum etc. 1. 1, 1910 verwiesen. Die Hss.-Siglen sind zusammengestellt AfMW 5, 1923, 315.

drei Liebeslieder, Maniere esgarder [MüA 14, Rep. 1, 283], Quant voi la rose [W_2 4, 16, Rep. 1, 208] und Li douz termines [Mo 6, 213, Ausg. Coussemaker L'art harm. Nr. 32, vgl. Rep. 1, 288]) wären deshalb besser in den dritten Abend verwiesen worden, wo sie auch unmittelbar zur begleiteten Monodie des 14. Jahrhunderts übergeleitet hätten. Dasselbe gilt von zwei Rondeaux des Adam de la Hale, Fi maris (Gennrich, Rondeaux usw. 1, 1921, 61) und A dieu commant (ebdort. 60)[1], die im Gegensatz des dreistimmig-konduktusartigen Refrains zum einstimmig gesungenen Wechseltext sehr hübsch ihre Form ausprägen. Dieses textlich-konstruktive Prinzip, für die späteren weltlichen Formen ausschlaggebend, erweist sich jedoch in der Motettenumgebung als Fremdkörper.

Die führende Kunstmusik des 13. Jahrhunderts war mit sechs dreistimmigen Doppel- und Tripelmotetten reich vertreten. An erster Stelle ist eines der ältesten, berühmtesten, das ganze Jahrhundert hindurch immer wieder überlieferten, von Theoretikern oft zitierten Werke zu nennen: O Maria maris stella (Coussemaker, L'art Nr. 8, Aubry, Cent motets, Nr. 75, vgl. Rep. 1, 106 u. 108). Wie hier über dem andächtig-langsam seinen Choralausschnitt im 5. Modus singenden Tenor der außerordentlich schön gebaute Motetus im 1. und das ebenso selbständige Triplum im 6. Modus zusammengefügt sind, das läßt beim Ausführen keinen Zweifel an der grundsätzlichen und eigenartigen Zugangsweise zu diesen Werken. Sie sind nicht zum Zuhören, sondern zum Singen oder inneren Mitmachen bestimmt. Das heißt: sie wollen nicht als einheitliches Klanggebilde von einem Zuhörer hingenommen werden, sondern ihr musikalischer Sinn erfüllt sich in der lebendigen Beziehung zwischen den Ausführenden. Macht auch bei der heutigen Auflösung des Tonalitätsgefühls das rein zuhörende Auffassen (wie mir vielfach bestätigt wurde) keine Schwierigkeiten mehr, so muß nachdrücklich auf das Mißverständnis hingewiesen werden, hier nach gewohnter Art ein äußeres Hörzentrum vorauszusetzen. Dieses liegt vielmehr in jeder der gleichberechtigten Stimmen, die zunächst selbst ausgeführt und nur nebenher auf die anderen bezogen wird. Ein derartig mitgehendes Hören richtet sich vor allem auf ein regelmäßig empfundenes klares Abstandsverhältnis zur benachbarten Stimme: so nämlich sind die im 13. Jahrhundert herrschenden Abstandskonsonanzen Einklang, Quart, Quint, Oktav aufzufassen, wie das wirkliche Ausführen sofort zeigt. Damit wird auch verständlich, weshalb nur je zwei benachbarte, nicht notwendig alle Stimmen im principium perfectionis konsonieren müssen; solche inneren Teilkonsonanzen zeigt z. B. die ebenfalls aufgeführte Motette Riens ne puet (Mo 5, 105, hrsg. v. Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, 1923, Nr. III) zum Triplumwort j'aim und puis. Bemerkenswert ist hier, daß die Periodenschlüsse aller drei oder auch nur der beiden oberen Stimmen nie zusammenfallen. Da keine Stimme vorherrscht, erscheint das Stück, als Ganzes gehört, ebenso formlos wie klanglos, während die einzelnen Linien ausgezeichnet gegliedert sind: Tenor ununterbrochen im 3. Ordo des 1. Modus, Motetus in zwölf Verszeilen (die vier letzten zusammengezogen), Triplum in vier langgestreckte, auf e, d, d, g schließende Perioden aufgeteilt.

Diese Kunst, die den Zuhörer als stummen Mitwirkenden in das Werk hineinzieht, ändert sich noch im 13. Jahrhundert entscheidend. Im 7. Faszikel der Handschrift Montpellier taucht zuerst der neue Stil auf, in dem die Oberstimme unter Sprengung der modalen Rhythmik die Führung an sich reißt und Motetus wie Tenor zu Begleitstimmen hinabdrängt[2]. Die Vorführung von vier Motetten dieser späteren Epoche (leider ordnete das Programm nicht in zeitlicher Folge) zeigte denn auch, daß hier neue Klangvorstellungen und anderes Hören am Werk sind. Alma redemptoris mater (Mo 7, 285 und Ba, Aubry Nr. 5) und das ähnlich angelegte Homo

---

[1] Die Tenores auch als Motetus- bzw. Triplumrefrains in den Motetten Coussemaker, L'art Nr. 27 und dess. Oeuvres compl. du trouv. A. de la H. 1872, 239.

[2] Vgl. Ludwig in SJMG 5, 202.

miserabilis (Aubry Nr. 37 und Ludwig, ZfM 5, 1923, 440A) knüpfen. mit den drei gleichwertigen Stimmen, dem regelmäßigen 3. Modus, der Tenorbehandlung noch an die ältere Kunst an, aber hier beginnen die Stimmen deutlich sich zu einem einheitlichen Klang zusammenzuschließen und auf den außenstehenden Zuhörer zu beziehen. Nicht nur ist das melodische Geschehen eingespannt zwischen je zwei Klangsäulen am Anfang und Ende kurzer, zwei- bis viertaktiger Abschnitte, die durch einzeln weitersingende Stimmen mannigfach verknüpft das Ganze gliedern: es treten auch gleich die (durchweg noch terzlosen) Akkorde in einer Art von funktioneller Zuordnung auf. Alma konsoniert in 40 Takten neunzehnmal über f, elfmal über c, fünfmal über b; Homo in 43 Takten fünfundzwanzigmal über f, dreizehnmal über a[1]. Wie stark die Stimmführung jetzt von der Klangperspektive bestimmt wird, zeigte die französische Tripelmotette Ja ne m'en departirai über dem Rondeau-Tenor Jolietement (Mo 7, 260, Aubry Nr. 53): rund zwei Drittel seiner Dauer geht das Triplum in Quint-, Oktav- oder anderen Parallelen mit einer oder beiden Unterstimmen zusammen, alle drei sind durch den einheitlichen 1. Modus mit der charakteristischen Ternaria-Auflösung der Senkung einander melodisch angeglichen. Für den neuen, frei deklamierenden Triplumstil bot schließlich die französische Tripelmotette Je me cuidoie tenir (Mo 7, 256, Couss. Nr. 39, Aubry Nr. 52) ein glänzendes Beispiel. Drei derart selbständige Stimmen zu einer Gesamtwirkung mit leicht führendem Triplum zu vereinen, deutet schon auf ein virtuos gewordenes Können: man höre in der Mitte des Virelay-Tenors den unglücklichen Liebhaber sich bis zum hohen d' und es' steigern: „He dieus dous dieus que ferai, pour sa grant biautei morrai“, während der Motetus dies geschickt ausnutzt, um seine Melodie durch einen tiefen Mittelteil abzurunden, und darüber das Triplum mit scharf beobachtender Fabulierlust von den Pariser Biedermännern weiterplaudert „amours l'ont si pris et si soupris et mis en tel prison . . .“ Alles ist mit einer artistischen Sicherheit hingesetzt, daß man für solche Meisterstücke nicht mehr bloße Zuhörer, sondern schon ein Publikum von Sachverständigen annehmen muß. Grocheos musica composita zielt denn auch secundum usum modernorum auf eine derartige Struktur des Musiklebens, wie sie erst für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris oder Nordfrankreich anzusetzen ist: Kennerschaft eines Kreises bürgerlicher literati[2], der sich gegen die vulgares abgrenzt, Eigendasein des Werkes auf Grund der subtilitates artium, ästhetisches Genießen im Zuhören und Sich-dabei-Auskennen (in auditu delectari, subtilitatem advertere). Dies trifft genau zu, wie hier nur kurz anzudeuten war, auf die späten Motettensammlungen von Montpellier 7, Bamberg, Turin usw.[3]; Organa und Konduktus werden hier nicht mehr überliefert, was ihrer flüchtigen Erwähnung bei Grocheo entspricht.

In den bisher besprochenen Werken herrschte (ausgenommen einige Instrumentaltenöre) nur die menschliche Stimme[4]. Das änderte sich mit dem 14. Jahrhundert, dessen ernste Kunst durch eine vierstimmige Motette Guillaume de Machauts und zwei Meßsätze des Gratiosus von Padua vertreten war. Hier vereinigen sich Instrumente und Gesang zu einer Klangpracht, die mit den vollen Dreiklängen und der stark ausgenutzten musica ficta besonders der französischen Musik eine phantastische Farbigkeit verleiht. So hochinteressant die neuen geistigen und technischen Voraussetzungen dieser Kunst sind: die Ansätze dazu liegen fast ausnahmslos seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich vor, besonders die grundlegende Beziehung auf den Zuhörer und damit die klangliche Anlage. In dieser Hinsicht ist die Stilwandlung von Mo 7, zuerst von Ludwig als eines der bedeutsamsten Ereignisse der

---

1 Bei diesen Motetten ist freilich die Tenorbildung zu berücksichtigen; die Erscheinung ist für Mo 7 und die späteren Sammlungen nicht ausschlaggebend.

2 Grocheo a. a. O. 106

3 Vgl. Ludwig im AfM 5, 196—207.

4 Über Instrumentalmusik im 13. Jahrhundert vgl. Aubry a. a. O. 3, 147 ff.

mittelalterlichen Musikgeschichte gekennzeichnet[1], überhaupt der entscheidende, aus dem „Mittelalter“ im engeren Sinne herausführende geistige Situationswechsel, der trotz gelegentlicher Abschwächung (z. B. in der Machaut-Schule am Ende des 14. Jahrhunderts oder zur Zeit Okeghems) bis auf den heutigen Tag nicht rückgängig gemacht wurde. Die „Ars nova“ bringt, dagegen gehalten, nur einen Stilwandel sekundären Ranges. Wenn Machaut sich bei seiner Dame für die verspätete Zusendung einer Komposition damit entschuldigt, er habe nicht eher Gelegenheit gehabt, sie sich anzuhören (mais par m'ame, je ne l'oij oncques) und hinzufügt: et n'ay mie acoustumé de bailler chose que je face tant que l'aye oij[2], so ist das schon mit in Grocheos in auditu delectari angekündigt und erinnert unmittelbar an Josquins bekannte Prüfung seiner Werke (die nach einer mehr umgangsmäßigen Kunst seiner Vorgänger und Zeitgenossen auffiel) und die Formulierung seines Schülers Coclicus (Compendium, 1552): Studebit autem imprimis cantor ut auribus hominum placeat ... Adhibebit semper etiam suarum aurium iudicium ...

Machauts vierstimmige Doppelmotette Christe qui lux es — Veni creator (Nr. 21, noch unediert[3], einigermaßen ähnlich ist Felix virgo — Inviolata bei Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 2 u. 3, Nr. 16) vertrat die französische Motettenkunst des 14. Jahrhunderts mit einem Werk, das neben Perotins Organa und Stücken wie O Maria maris stella oder Je me cuidoie einen Höhepunkt bedeutete. Die Aufführung einer solchen Komposition reicht allein hin, zum mindesten die künstlerische Überschätzung der Florentiner sog. Ars nova auf Kosten der französischen Musik zu widerlegen: Frankreich hütet ebensosehr die polyphone Tradition des 13. Jahrhunderts, wie es die neue Farbigkeit der Klänge, den prachtvoll dahinströmenden großzügigen Rhythmus und die neuen Formprinzipien durchaus selbständig zu meistern versteht. Für die Kühnheit der Klangführung, die sich aus der stark linearen Anlage erklärt — in sämtlichen Stimmen (abgesehen von dem freien Vorspiel) herrscht Isorhythmie! — nur ein Beispiel: bei der Triplumstelle Nec tueri se poterant wird mit genauer Vorzeichnung in allen Stimmen, modern gesprochen, ein gmoll-Klang über den verminderten Dreiklang auf e unmittelbar nach fismoll und weiter über Gdur und emoll nach Cdur geführt — von vier Instrumenten und zwei Singstimmen in streng polyphoner Führung gebracht, ein geradezu unerhörter Klangeffekt, der aber in dieser Kunst durchaus nicht vereinzelt dasteht. Die Zeit Dufays bewahrt noch einen schwachen Abglanz davon. Die vier Instrumente (in Hamburg Flöte, Bratschen und Gambe) werden eindeutig gefordert durch das ausgedehnte, zuerst ein-, dann zwei-, schließlich vierstimmige Vorspiel, dessen Oberstimmen in Paris fr. 22546 unten auf der Seite nachgetragen sind, ohne daß dabei die erste Textsilbe untergeschrieben wurde. Auch solche Vorspiele in der Motette sind hier nicht singulär, wie die jüngst bekannt gewordene Hs. Ivrea zeigt; ihre Bezeichnung als Introitus hält sich ebenfalls noch bis in die Zeit des jungen Dufay (Bologna Lic. 37).

Was dem italienischen Trecento fehlt, die motettische Tradition des 13. Jahrhunderts, zeigt sich am empfindlichsten in seinen kirchlichen Werken, die stilistisch über eine Anlehnung an die weltlichen Formen nicht hinauskommen. Zwar bringt es auch die französische Kunst noch nicht zu einer Neubildung der liturgisch-musikalischen Sphäre, wie sie im alten Organum vorlag, doch ist es der französische Motettentenor, der schließlich entscheidend in die neue Messenform des 15. Jahrhunderts eingeht. Das Et in terra des Gratiosus (Padua 684, unediert, einigermaßen vergleichbar ist Wolf Nr. 72, das aber in eigentümlicher italienischer Balladenform auch den Tenor

---

[1] AfM 5, 194 A.

[2] Le Livre du Voir-Dit, Ausgabe P. Paris, 1875, 258.

[3] Texte bei Chichmaref, G. de M., Poésies lyriques, 2 (1909), 526 (Z. 19 ist natürlich mit den Hss. zu lesen Et a dire nexu mortis).

textiert) gehört stilistisch der dreistimmigen Balladenmesse an[1]: Tenor und Kontratenor (in Hamburg Bratsche und Gambe) geben eine schlicht akkordische Begleitung zur Oberstimme (Tenor-Solo), die den freikomponierten liturgischen Text in einfacher Deklamation vorträgt. Zahlreiche Kadenzen gliedern sinngemäß, bedeutende Stellen sind durch Fermaten hervorgehoben (agnus dei | . . . Qui tollis | peccata | mundi |). Das ebenso aufgeführte Sanctus (Wolf Nr. 62) zeigt dagegen Madrigalstil: zwei mitunter (besonders im Osanna und Benedictus) lebhaft ineinanderwirkende Singstimmen mit einem Instrument. Hier hätte die Wiedergabe durch zwei, wenn nicht drei Sänger den Vorzug verdient. Interessant ist an einer derart freien, nur auf wenige Textworte sich stützenden Komposition die sogleich auftretende, kurzatmige Sequenzierung, deren sich z. B. auch Machaut im nicht-isorhythmischen Vorspiel der erwähnten Motette bedient. Solche Erscheinungen weisen von einer neuen Seite darauf hin, wie ungeheuer wichtig es für den mittelalterlichen Musiker war, auf irgend etwas vor oder außer seiner Arbeit Gegebenem aufzubauen, sei es durch Übernahme eines Cantus prius factus (Tenortechnik, Diskantkolorierung) oder durch Unterordnung unter eine außermusikalische, restlos in einem Schema darstellbare strenge Gesetzmäßigkeit (Isorhythmie, Kanontechnik) oder durch Anschluß an einen formal beziehungsreichen Textbau (vgl. u.). Derartige Arbeitsweisen als unnatürlich, unmusikalisch, unschöpferisch usw. bezeichnen, hieße nur moderne Kategorien in das Mittelalter hineintragen, deren Unangemessenheit sich schon in ihrer bloßen Negativität ausdrückt. Die Gerüstarbeit, wie man die Techniken zusammenfassend nennen könnte, ist vielleicht das wichtigste Formprinzip, das die mehrstimmige Musik bis auf Josquin zu einer Einheit zusammenschließt.

An die italienischen Meßstücke schlossen sich (im Programm durch zwei englische Werke getrennt) ein Kyrie und Et in terra von Dufay (Bologna B. Un. 2216, Nr. 7, Faks. im Programmheft; Trient 92, 1476) klanglich unmittelbar an, beide vom dreistimmigen Balladentypus, wie er aus dieser Zeit reich überliefert, in Neudrucken noch so gut wie gar nicht vorliegt[2]. Wie sehr auch die in Italien wirkenden Engländer und Franzosen die Tradition des 14. Jahrhunderts aufnehmen, so spricht doch gegenüber der stark nach innen gekehrten Kunst um 1400 mit ihrer Vorliebe für verzwickte Rhythmen und kurzatmige Melodik eine neue Weltfreude aus Dufays schön geschwungenen, in der taktischen Anlage dem Körperrhythmus nachgebenden Melodiebögen, ebenso aus seinen ungewöhnlich hellen Klängen und seiner Vorliebe für Durmelodik. Knabenstimmen, von Streichern und Flöte begleitet, wirkten hier überzeugend. Von gleicher Haltung ist Dunstables wunderbar klangfrisches Quam pulchra es (DTÖ 7, 190), in allen drei Stimmen vokal aufgeführt[3]. Der akkordliche Satz derartiger Stücke (vgl. z. B. Wolf Nr. 34 u. 35) weist stärker noch als auf den Fauxbourdon auf die vokale Konduktustechnik italienischer Trecento-Madrigale hin, in deren zweistimmiger Form die harmonisch fundierende Baßführung vor allem ausgebildet wurde. Merkwürdig überraschte in dieser Umgebung das dreistimmig gesungene Ave regina von Leonel (SIMG 2, 378), man glaubte fast schon niederländischen Chorklang zu hören. Jedenfalls führt dieses Stück ungleich entschiedener auf die Klangwelt Okeghems und Josquins hin, als etwa Dufays Alma redemptoris mater (DTÖ 27. 1, 19), das ebenfalls rein vokal erklang; für die den Choral kolorierende Oberstimme mit Recht[4], dagegen ist für den stark ligierten Tenor

---

[1] Nach Ludwigs Bezeichnung, vgl. ZfM 5, 441, A2.

[2] Teile des Sanctus DTÖ 7, 148, gehören hierher. Ob Diskantkolorierung im Sinne Fickers (Beihefte der DTÖ 7, 1919, 5) vorliegt, muß noch offen bleiben. Die Liebert-Messe (DTÖ 27. 1) zeigt jedenfalls satztechnisch mit ihrem durchbrochenen Fauxbourdon ein anderes Gesicht als Dufays Balladentypus.

[3] Bologna Lic. 37 (Faks. Wooldridge, Early Engl. harm. 1, pl. 59/60) gibt für den Kontratenor eine authentische Textierung. Auch ist danach T. 43—44 der Denkmälerausgabe textlich und 51—53 musikalisch zu ändern.

[4] Vgl. Orel in: Beihefte der DTÖ 7, 84f.

und Kontra instrumentale Ausführung mindestens ebenso zulässig, zumal beide Quellen (Trient 92 und vor allem die sorgfältige Hs. Modena lat. 471) keinen Text unterlegen. Klanglich scheint Dufay ja auch in seinen späteren Werken, soweit die bisherigen Ausgaben (der Messen DTÖ 7, 120 und 19. 1, 17 und des Ave regina bei Haberl, VfM 1) erkennen lassen, rückwärts dem 14. Jahrhundert verbunden zu bleiben; so war es nicht unbegründet, die Vorführung mit ihm zu schließen und die neue, zu seinen Lebzeiten aufwachsende Chormusik nicht mehr einzubeziehen. Den Abschluß bildete Dufays schöne italienische Canzone Vergine bella (Faks. nach Bol. B. Un. 2216 bei Lisio, Una stanza del Petrarca, 1893, (inkorrekte) Übertragung Riv. mus. it. 1, 258), von einem Solisten mit instrumentaler Begleitung und Zwischenspielen vorgetragen. Die Einordnung dieses Werkes unter die musica composita zeigt freilich, daß Grocheos Gliederung der Sphären längst gegenstandslos geworden ist. Die weltlichen Formen des 14. und 15. Jahrhunderts sind keine musica vulgaris in seinem Sinn; wollte man aber Dufays Canzone nur wegen ihres geistlichen Textes der mus. composita zuweisen, so würde das ein neues Einteilungsprinzip voraussetzen, das schon mit Rücksicht auf die Motette des 14. Jahrhunderts unhaltbar wäre[1]. Eine gehaltliche Sphärentrennung ist hier undurchführbar, man wird nur nach Gattungen und Ländern scheiden können. Zu einer Art von Sphärenaufbau gelangt dagegen die niederländische Musik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar bildet sich hier, wie Gurlitt betonte, die geistliche Sphäre neu durch Emporsteigen (die „Apotheose") der „musica vulgaris": die neue Messenform erhält Einheit durch den Chanson-Tenor. Der Vorgang ist genau entgegengesetzt der früheren Säkularisierung liturgischer Musik in der Motette des 13. Jahrhunderts. Gleichzeitig leben auch besondere Züge der mittelalterlichen Musikanschauung noch einmal stärker auf. Gurlitt wies auf Raffaels hl. Cäcilia hin, wo nicht etwa die Überordnung der a cappella-Musik über die instrumentale, sondern die Sphären der himmlischen und irdischen Musik symbolisiert seien, die musica cœlestis und instrumentalis; das Mittelalter verstand darunter nicht „Instrumentalmusik", sondern alle musica „sonora" (Joh. de Muris) im Gegensatz zur coelestis, mundana und humana[2].

Auch der dritte Abend schließlich, der musica vulgaris gewidmet, zeigte wie die übrigen eine beträchtliche Erweiterung. Die in Karlsruhe eröffnende französische Tripelmotette war mit Recht in die mus. composita verwiesen und dafür der Minnesang stark herangezogen worden. Die Troubadours waren vertreten durch Bernart de Ventadorn (Lancan vei la fos ha, Appel, B. de V., 1915, Nr. 25, Faks. Taf. 15), Guiraut de Bornelh (Reis glorios, hrsg. v. Aubry, Trouv. et Troub., 1909, 87, auf Vorschlag Prof. Ludwigs in den 2. Modus mit gedehntem Auftakt verbessert) und Rambaut de Vaqueiras (Kalenda maya, Aubry, 56, vgl. auch Aubry, Estampies etc., 1907, 6f. und Moser, SIMG 15, 282); die Trouvères mit Thibaut (De bone amor, Paris, Ars. 5198, Ausg. Aubry-Jeanroy, 49) und Gautier de Coinci (Ma viele, Aubry, 114); die deutschen Minnesänger mit Walther (Palästinalied, Übertr. Wustmann, W. v. d. V., 1913, 90), Neidhardt (Meien zit, v. d. Hagen Nr. 17, Übertr. Riemann, Hdb. d. Musikgesch. 2. 1, 266) und Frauenlob (Myn vroud ist gar czugangyn, DTÖ 20. 2, 67). Alle Stücke wurden unbegleitet, aber z. T. in verschiedenster Form mit Vor-, Zwischen- oder Nachspielen auf der Bratsche versehen, vorgetragen. Die außerordentliche Kunst des höfischen Minnesangs, von der diese Vorführung zum ersten Male eine die abendländische Breite umfassende Anschauung vermittelte, weckt allerdings die Frage, ob hier die Bezeichnung mus. vulgaris am Platz ist. Daß es sich keineswegs um Ausdruck individuellen Lebensgefühls, geschweige denn um unmittelbare Affektentladung, sondern bei den Provençalen und Franzosen ebenso wie bei den Deutschen um einen durchaus konventionellen, die ritter-

[1] Man vergleiche die Texte der 23 Motetten Machauts bei Chichmaref a. a. O. 481ff.

[2] Vgl. W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des speculum musicae von Johannes de Muris, Leipzig, 1924, 31ff.

liche Feudalkultur widerspiegelnden Motivschatz, um fortwährende Wiederholungen typischer Situationen, Gefühle und Redensarten handelt, daß das Persönliche der Dichter schwer zu fassen und überhaupt nebensächlich ist, wurde schon lange bemerkt. Von diesem Tatbestand aus sieht neuerdings G. Müller[1] die eigentliche Leistung der Minnesänger in einer ebenso unpsychologischen und „seelen"losen wie kunstvollen Arbeit mit festen Motiven und ihrer stets wieder erneuten formalen Durchbildung. Wie kommt aber Grocheo dazu, eine derart ausgeprägte „Kunst" der musica simplex vel civilis zuzurechnen? Die Schwierigkeit löst sich, wenn man den zeitlichen Umkreis seiner theoria beachtet, der sicher nicht über das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts zurückreicht. Seit der Mitte des Jahrhunderts ist in Nordfrankreich, das hier allein in Frage kommt, die Blütezeit des höfischen Minnesangs vorüber. Der Adel beteiligt sich nur in vereinzelten Fällen noch an der Minnedichtung, die Pflege der weltlichen Lyrik verlegt sich zusehends von den Höfen und Schlössern in die Städte, die eigentlich lebendige Fortsetzung des immer noch bestehenden Minnesangs wird der bürgerliche Meistersang mit seinen Sängertagungen (puis) in den pikardischen Städten und den Dichterkrönungen[2]. Von dieser Lage wird die Interpretation Grocheos ausgehen müssen. Er scheidet in der musica vulgaris die Singformen in cantus und cantilena. Cantus ist ein aus oberschichtiger Kultur abgesunkener „Gesang", der noch als vornehmer empfunden und vor dem bürgerlichen „Lied" genannt wird. Den cantus gestualis identifizierte Wolf mit der chanson de geste (a. a. O. 90), wozu hier auch die geistliche Epik und jüngere Stücke, wie die mit Musik überlieferte chantefable von Aucassin und Nicolete (Ausg. Suchier [9]1920) zu rechnen sind[3]. Der cantus coronatus ist die chanson des nordfranzösischen Minnesangs, nicht das provenzalische sirventes, wie die beiden Zitate beweisen[4]. Auch mit dem cantus versualis meint Grocheo gewiß nicht den frühen provenzalischen vers, sondern (einfachere?) lyrische Formen seiner Zeit und Umgebung; welche, ist nicht klar zu ersehen, da die beiden Zitate genau demselben Repertoire angehören wie die Beispiele für den cantus coronatus[5]. Wie unverständlich die im ritterlichen Standesethos verwurzelte Minne für Grocheo ist, beweist die höchst bezeichnende Bemerkung (91): est enim cantus iste (sc. coronatus) de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate; von amor ist nicht die Rede! Diese bürgerliche Umdeutung der Minne entspricht ganz ihrer gleichzeitigen religiösen Spiritualisierung und Durchsetzung mit franziskanischer Mystik in den oberitalischen Städten, auf die K. Voßler aufmerksam machte[6]. Denselben Gegensatz zur ritterlichen Feudalkultur zeigt die bürgerliche Arbeits- und Tüchtigkeitsgesinnung, mit der Grocheo jungen Leuten den cantus versicularis empfiehlt (92), ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem ..., ei labor et adversitas est parata. Unde Seneca: non est viri timere sudorem. Die chansons de geste sind bei ihm gar zu einer Art von Bänkelsang heruntergekommen (90f.): cantus iste debet antiquis ... et mediocribus ministrari ... ut auditis miseriis ... aliorum suas facilius sustineant ... Für die höfische Kunst kann somit Grocheo nicht als Gewährsmann angesprochen werden[7].

---

1 Studien zum Formproblem des Minnesangs, Dtsche. Vierteljschr. f. Literaturw. u. Geistesgeschichte 1, 1923, 61.

2 Vgl. Gröber, Grundriß der rom. Philologie 2. 1, 936 u. 947.

3 Einzelheiten bei Gennrich, Der musik. Vortrag der altfr. chanson de geste, 1923, 19ff.

4 Beide gehören zu den berühmtesten, oft überlieferten Stücken: Aussi com l'unicorne sui (Raynaud 2075) jetzt im Chans. de l'Arsenal, S. 29, und nach Vat. Reg. 1490 bei Wolf, Musik. Schriftt. 92, Quant li roussignols jolis (Ray. 1559) in Ars. 102 leicht zugänglich.

5 Nachweise bei Ludwig, AfM 5, 202 A. Die kurze Beschreibung des cantus versualis S. 95 könnte auch an Kontrafakta denken lassen.

6 Die philos. Grundlagen z. süßen neuen Stil, 1904, u. Die göttl. Komödie 1. 2, 1907, 468ff.

7 Seine zunächst merkwürdig erscheinende Angabe (92), daß der c. coron. ex omnibus longis et perfectis efficitur bezieht sich wohl nur auf die Aufzeichnung in Quadratnoten. Mensurale Umschriften sind bekanntlich ganz vereinzelt, in größerem Umfang nur in Paris fr. 846 erhalten.

Angesichts der Denkmäler wird der Minnesang, soweit er der schöpferischen und führenden ritterlichen Feudalkultur[1] angehört, als eigene Sphäre zu gelten haben, zumal ihm die ästhetische Isolierung der musica composita fehlt. Für praktische Zwecke ist natürlich gegen eine Einordnung wie in Hamburg nichts einzuwenden.

Die eigentliche musica vulgaris, d. h. die nicht aus einer Oberschicht abgesunkene, sondern aus alter, volkstümlicher Übung jetzt in die neu aufstrebende bürgerlich-städtische Kultur eingehende Musik war mit einstimmigen Rondeaux und Instrumentalstücken vertreten. Grocheos cantilena rotunda (92) zielt nach Beschreibung und Beispiel[2] auf das Rondeau mit Refrain und Wechseltext, nicht auf den Kanon, wie Riemann (Hdb. 1. 2, 220) annimmt. Aufgeführt wurden zwei nur als Motettentenöre erhaltene Stücke, Bele Ysabelot und Jolietement (Gennrich, Rondeaux, 44f., vgl. Ba Nr. 52, 53). Grocheo spricht zwar nicht von mehrstimmigen Rondeaux, doch hätten ihrer Haltung nach die Stücke von Adam de la Halle ebenso wie die refraindurchsetzten zweistimmigen französischen Motetten[3] sich hier ohne weiteres anschließen können. Drei schon in Karlsruhe aufgeführte Instrumentaltänze (ZfM 5, 444) wurden diesmal auch von Tänzern dargestellt, während die Bratsche in den akzentischen Stücken wie der rotta zum Lamento di Tristano durch Flöte und Trommel unterstützt wurde (Cest cil qui porte la tabor Le diemenche a la carole zitiert Gröber, Grdr. 2. 1, 660 aus einem Fableau des 13. Jahrhunderts). Von deutschen Werken der nach-minnesängerlichen Zeit erklang das Spielmannslied „Ich het czu hannt gelocket mir" aus der Mondseer Hs. (Übertr. Ursprung, AfM 5, 1923, 30) und das dramatisierte Taglied „Hör libste frau" (Mayer-Rietsch, Acta germ. 4, 1894, 168), das letztere ein höchst auffallendes Werk, in französisch-italienischer Umgebung von einer Primitivität sondergleichen, aber auch mit ihrer wuchtigen Überlegenheit. Mit einem kaum zu unterbietenden Mindestaufwand musikalischer Mittel erreicht diese dramatische Szene auch ohne jede Szenerie eine Spannung, die alles andere an diesem Abend weit hinter sich ließ[4].

Die noch folgenden Werke veranschaulichten die begleitete Monodie des 14. und 15. Jahrhunderts, die ihrer Abstammung nach in gewisser Weise zur mus. vulgaris gehört, aber seit Machaut und den Florentinern die führende Kunstmusik darstellt. Pieros Con bracchi assai (Wolf, Nr. 56) mit dem elegant pointierten Text[5] bot ein hübsches Beispiel für die caccia, die nicht, wie meist angenommen (Riemann, Hdb. 1. 2, 306 u. 323) eine italienische Erfindung, sondern französischer Herkunft ist[6]. Beim Hören dieses Stückes fällt eins der wichtigsten Charakteristika des italienischen Trecento gegenüber dem französischen besonders auf: die stark ausgeprägte Tonalität, die hier, durch den Zwang des Kanons noch verschärft, aus dem dmoll überhaupt nicht herausführt. Eine andere italienische Eigenheit, die melodische Rundung und rhythmische Glätte aller Stimmen, erschien in Francescos Ballade (genauer: chans. balladée) Per la mie dolce piaga (Wolf, Nr. 52). Auf französischer Seite steht dem, positiv ausgedrückt, eine höchst bewegliche Harmonik und subtil durchgebildete Linienkunst entgegen, wofür zwei sehr verbreitete Balladen Machauts, De toutes flours (Oxf. Hist. 2, 33) und Gais et iolis (Nr. 40, unediert) zeugten. Den Schluß bildete eine Gruppe von zehn Chansons des 15. Jahrhunderts; die Hälfte davon französische von G. Binchois (Liesse, DTÖ 7. 255; Plains, Stainer, Dufay etc. 77; Adieu, Stainer, 74 [mit falscher Refrainangabe, auf Z. 8 folgt Z. 1—3]; Margarite,

---

[1] Dazu kurz (mit weiterer Literatur) Tröltsch, Soziallehren 248ff.

[2] Das zitierte Rondel Toute seule passerai jetzt bei Gennrich, Rondeaux, 79.

[3] Über eine interessante, leider vereinzelte Chanson mit Instrumentaltenor, die schon auf die begleitete Trecento-Ballade hinweist, vgl. Ludwig in SIMG 4, 35 u. Rep. 1, 338.

[4] Vgl. Moser, Gesch. d. deutsch. Musik 1, 1920, 340, und Ursprung a. a. O. 26.

[5] Dazu Ludwig, SIMG 6, 634.

[6] Novati in Studi medievali 2, 303 und Ludwig, AfM 5, 283 A, dessen Vermutungen bez. Iv sich durchaus bestätigen.

Wolf, Nr. 37; Adieu m'amour aus Oxf. Can. misc. 213, unediert). Diese außerordentlich feinen und wirkungsvollen Stücke gewähren auch dem befangensten Hörer leichten Zugang zur Musik des späten Mittelalters. Die Melodiebildung auf harmonisch-kadenzierender Grundlage, die unbedingte Vorherrschaft der Oberstimme, wie sie Binchois am ausschließlichsten zu handhaben scheint, die taktische Anlage, die oft erstaunlich weitzügigen und genial erfundenen Melodien begründen diese Wirkung. Ob freilich Binchois eine derart überragende Stellung einnimmt, daß neben ihm kein anderer Name genannt zu werden brauchte, wäre noch zu beweisen. Bei einer so reichlichen Auswahl hätte man gern statt der fünf gleichförmigen Rondeaux z. B. auch Dunstables berühmtes und meisterhaft gesetztes O rosa bella, ferner ein Beispiel für die Ballade und für die Chanson mit zwei oder drei Singstimmen gehört, wo Dufay nicht fehlen dürfte (vgl. die hervorragenden Stücke Stainer, 140 u. 134). Mit Rücksicht auf die Zuhörer, die dem Riesenprogramm nicht gewachsen waren, wurden die Stücke zum größten Teil stark gekürzt, was aber hinsichtlich der festen Textformen grundsätzlich zu beanstanden ist. Rondeau, Virelay und Ballade in ihren verschiedenen Arten gehen, wie Fr. Gennrich gezeigt hat[1], sämtlich auf das französische Rondel des 12./13. Jahrhunderts, Grocheos cantilena rotunda, zurück, dessen volkstümliche Form auf der Verwendung eines markanten, den übrigen Text umrahmenden und durchsetzenden Refrains beruht. Dieses Grundprinzip bleibt auch in der weltlichen Kunstmusik des 14. Jahrhunderts bekanntlich herrschend; ihre ästhetische Wirkung liegt also durchaus in den formalen Beziehungen zwischen den (mindestens zwei) musikalischen Elementarbestandteilen: in ihrem Erklingen zu neuen Worten, ihrer Aufeinanderbeziehung durch vert und clos, ihrem Sich-Einrahmen, Wiederkehren, der Zuspitzung auf den Refrain usw. Erst die Aufeinanderfolge der Elemente in der fest geregelten Ordnung macht das Kunstwerk aus, nicht etwa schon das Rohmaterial des musikalischen „Einfalls", wie es notiert vorliegt. Es handelt sich auch hier durchaus um Gerüstarbeit. Von einer dreistrophigen französischen Refrainballade, für die eben die Zuspitzung auf die dreimal wiederkehrende Schlußzeile wesentlich ist, nur die erste Strophe geben (wie es z. B. Wooldridge a. a. O. tut) oder den Rondeautext (wie Stainer und DTÖ 7 u. 11. 1) so abteilen, als handle es sich um „Strophen", die man etwa auch z. T. weglassen könnte, kann zu einem gefährlichen Mißverständnis dieser Kunst führen. Die französischen Chansons des frühen 15. Jahrhunderts folgen ganz überwiegend noch dem Textbauprinzip und dementsprechend überliefern die sorgfältigen Handschriften (Paris Reina III. Slg., Oxford, Escorial V. III. 24, München 3192) stets auch den vollen Text. Das ändert sich erst in der burgundischen Chansonkomposition etwa mit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, wo die rein musikalische Gestaltung so selbstherrlich wird, daß ausgezeichnete Sammlungen wie Rom Casanat. 2856, Florenz Naz. XIX. 59 oder die Petrucci-Drucke fast nur noch die Anfangsworte geben[2].

Die beiden interessanten mittelniederländischen Chansons, die aus Escorial V. III. 24 (unediert, Faks. von Ope im Programmheft) aufgeführt wurden, entsprechen in der Technik ziemlich genau den älteren Stücken Dufays, verzichten jedoch auf den französisch-italienischen Textbau. Al eerbaerheit ist ein einfacher Vierzeiler (ab ba) mit einem Zwischenspiel in der Mitte, Ope es in minnen ein zweistrophiges Lied mit stolligem Bau und Zwischenspiel vor dem Gegenstollen, beide Stücke haben auch

[1] Da Bd. 2 seiner Rondeaux usw. noch aussteht, vgl. vorläufig Musikwissensch. u. rom. Philologie, 1918, 27ff.

[2] Bezeichnend ist z. B., daß Josquins sechsstimmige Bearbeitung (Ausg. Smijers, Wereldl. W. Nr. 19) von Okeghems Ma bouche rit (Musik: MfM 6, 1874, Beil. Nr. 8) mit der Oberstimme zwar die zweiteilige Anlage beibehält, sie aber als prima und secunda pars im Sinne der Motette mißversteht und von den 16 Textzeilen (MfM 8, 10 ist nicht Okeghems Text, dieser jetzt bei Löpelmann, Die Liederhs. des Card. de Rohan, Ges. für rom. Lit. 44, 1923, Nr. 142) nur die erste ununterbrochen wiederholt.

ein instrumentales Vor- und Nachspiel. Ein vrouleen (Lochammers Liederb. Nr. 18), in niederfränkisch-niederländischer Mundart, schloß sich eng an Al eerbaerheit an (abba, Text im Diskant, während Arnold-Bellermann ihn willkürlich dem Tenor unterlegen); Einzelheiten, die hier zu weit führen würden, weisen aber auf etwas jüngeren Ursprung. Die Aufführung all dieser Werke begegnete einer bisher noch nicht grundsätzlich beachteten Schwierigkeit: wie sind im 14. und 15. Jahrhundert die zweifellos vokalen Solo-Oberstimmen zu besetzen? Für die Wiedergabe durch eine Frauenstimme, die in Hamburg z. T. versucht wurde, lassen sich Belege anführen, auch Knaben werden im 15. Jahrhundert genannt. Die in Karlsruhe angewandte Tenorbesetzung mag als Aushilfe angehen, wenn ein Diskantinstrument mitspielt (ZfM 5, 447), ohne ein solches ist sie natürlich wegen der Stimmvertauschung unzulässig. Von Instrumenten war die Violine wegen ihres starken, ausdrucksvollen Tones grundsätzlich ausgeschlossen worden; Viola d'amore, Bratsche und Gambe erzeugten annähernd den gewünschten ruhigen, objektiven Klang. Auch die Blockflöte verdiente vor der aus technischen Gründen in Hamburg eingeführten Böhmflöte entschieden den Vorzug. — Aus Lochammers Liederbuch folgte noch Nr. 40 (Mein traut Gesell), das aber mit dem deutschen Text ursprünglich gar nichts zu tun hat; seiner Faktur nach ist es ein frühburgundisches Rondeau, wie zahlreiche ähnliche von Pyllois, Caron, dem jungen Okeghem u. a. Nr. 17 schließlich (Der wallt hat sich entlaubet), ein zweiteiliges deutsches Strophenlied, wurde als Tenorlied mit zwei Instrumenten gegeben. Die Karlsruher rein vokale Ausführung scheint eben so sehr klanglich, wie mit Rücksicht auf die Stimmbehandlung den Absichten des Komponisten besser zu entsprechen.

Die Vorführungen spielten sich in Hamburg in einem größeren Rahmen ab und sollten unter dem Titel „Mittelalterliche und zeitgenössische Musik im Kammerstil" einer „Gegenüberstellung" in selbständigen Zyklen dienen. In der heutigen Kunst unleugbar vorhandene, gewissen älteren scheinbar verwandte Tendenzen würden an sich eine ausführliche Behandlung erfordern. Leider reichen aber die Mittel der gegenwärtigen Theorie zu einer genauen begrifflichen Durchdringung der modernen Musik nicht im entferntesten aus, und so wird sich der Musikhistoriker hier vorläufig noch einige Zurückhaltung auferlegen müssen, wie das auch in den Vorträgen (auf beiden Seiten) geschah. Musikwissenschaftlich kommt der Vorführung jedenfalls (neben ihrer speziellen Bedeutung für das Mittelalter) das Verdienst zu, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt, und daß sie nicht zuletzt ein Stück Geistesgeschichte ist.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1924/25

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrhundert, mit Beispielen, unter Mitwirkung von Aachener Künstlern und Mitgliedern des Städtischen Gesangvereins.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Orchestermusik von den Anfängen im Mittelalter bis zu Bach und Händel, einstündig. — Die Liederbücher aus der Humanistenzeit in der Basler Universitätsbibliothek. Besprechung und Übertragung (gemeinsam mit Dr. Merian), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Seminar-Übungen im Anschluß an das Kolleg über Orchestermusik, zweistündig. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Liederbücher der Humanistenzeit ... gemeinsam mit Prof. Nef. — C. M. v. Weber als Dramatiker, einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: J. S. Bach und sein Zeitalter, vierstündig. — G. F. Händel, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Händel), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar (Bach), zweistündig. — Collegium musicum (zweistündig).

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Romantiker III (Schumann und Chopin), mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften in Vergangenheit und Gegenwart, zweistündig. — Die Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen zur Melodiebildungslehre, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Der evangelische Choral, einstündig. — Englische Musikgeschichte bis Händel, zweistündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musik des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen über die neuere Oper, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikalische Völkerkunde, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Prof. Dr. Karl Ludolf Schäfer: Musikalisch-akustisches Praktikum, einstündig. — Musikwissenschaftlich-psychologische Akustik, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge II, zweistündig. — Einzelübungen zur musikalischen Liturgik und Kirchenmusik, vierstündig.

Lektor Dr. Fritz Blume: Das geistliche Konzert und die protestantische Kirchenkantate, einstündig. — Übungen zur Notationskunde II: Buchstabentonschriften u. Tabulaturen, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Mersmann: Die Musik des 18. Jahrhunderts, mit praktischen Vorführungen, einstündig. — Formen und Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts, einstündig. — Vergleichende Musikgeschichte, mit praktischen Vorführungen und Übungen, zweistündig. — Methodische Grundlagen für die Analyse von Instrumentalmusik, zweistündig. — Grundlagen der Polyphonie, zweistündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Allgemeine Musikgeschichte: Die romantische Musikentwicklung von Schumann bis Wagner, zweistündig. — Harmonielehre f. Anfänger, zweistündig. — Seminar: Messe und Motette in der Entwicklung des 16. Jahrhs., einstündig. — Proseminar: Kolloquium und ergänzende Studien zur musikgeschichtlichen Vorlesung, einstündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Kunstwerken für Chor- und Kammermusik), zweistündig. — Akademisches Orchester, Leiter: Dr. Max Zulauf, zweistündig.

Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Die Aufgabe der Musik im reformierten Gottesdienst, einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Das Kunstwerk des gregorianischen Chorals, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Dr. Arnold Schmitz: J. S. Bach, dreistündig. — Übungen zur Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Musikalische Formenlehre, zweistündig. — Übungen zur Harmonielehre, zweistündig. — Musikdiktat und Transponieren, zweistündig. — Technik der Improvisation und der Kompositionsentwürfe, zweistündig.

Danzig (Technische Hochschule)

Privatdozent Dr. Gotthold Frotscher: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, zweistündig. — Bach, Händel und ihre Zeit, einstündig. — Formenlehre II, einstündig. — Seminar: Das Problem Wagner, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Akademischer Madrigalchor, zweistündig. — Studentischer Männerchor, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Richard Wagners künstlerische Entwicklung (mit Musikbeispielen), einstündig. — Johann Sebastian Bach (mit Musikbeispielen), einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Die Musik im Mittelalter (mit zwei Aufführungen), zweistündig. — Proseminar: Paläographie des Mittelalters, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, vokal und instrumental: gemeinsame Besprechung und Aufführung mehrstimmiger Werke des Mittelalters, vier- bis sechsstündig. — Vorkurse: Satzlehre.

Prof. Ernst Schmidt: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, besonders des Kirchenliedes (16. Jahrh.), zweistündig. — Liturgische Übungen, einstündig. — Harmonielehre, zweistündig. — Modulationslehre, zweistündig. — Orgelspiel. — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweistündig. — Akademischer Chor. — Akademisches Orchester.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Klaviermusik, einstündig. — Übungen zur Geschichte der Orgel- und Klaviermusik, einstündig. — Kritische Lektüre von Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch Schönen“, einstündig. — Die Grundlagen des Wagnerschen Musikdramas, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Geschichte der Orgel, des Orgelspiels und der Orgelmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, zweistündig. — Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, einstündig. — Seminar: Lektüre ausgewählter Kapitel des Speculum Musice von Johannes de Muris nebst Übungen zur Analyse und Stilkritik musikalischer Denkmäler des Mittelalters,

zweistündig. — Proseminar: Einführung in das Studium von Orgeltabulaturen, sowie musikgeschichtlicher Quellen und Denkmäler der Orgelkunst, zweistündig. — Collegium musicum (gemeinsame Ausführung alter Musik) vierstündig.

Dr. Hermann Erpf: Kontrapunktische Übungen: Der Instrumentalfuge des Barock, zweistündig. — Analysen zeitgenössischer Musik, zweistündig. — Harmonielehre I (Satztechnik der Klassik) für Anfänger, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Alte Meister des Klaviers (mit Beisp.), einstündig. — Übungen in der Harmonielehre I einstündig. — Übungen in der Harmonielehre II (Modulation und Choralsatz), einstündig. — Übungen im Kontrapunkt, einstündig. — Übungen in der Analyse Bachscher Klavierwerke, mit besonderer Berücksichtigung der harmon. Grundlage, einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Beethoven, dreistündig. — Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Vorgeschrittene, einstündig. — Das Orchester und seine Instrumente, einstündig. — Chorübungen. — Liturgische Übungen im praktisch-theoloischen Seminar, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikalische Organisation und öffentliches Musikwesen in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, einstündig. — Beethoven, einstündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Probleme der deutschen Musik des Mittelalters, zweistündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikwissenschaftliches Praktikum.

Prof. Dr. Georg Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik. — Ästhetik der musikalischen Formen (Rhythmus, Linie, Harmonik), mit Demonstrationen. — Musikästhetisches Kolloquium.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II, eineinhalbstündig. — Theorie des Kontrapunkts, eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Das deutsche Volkslied, einstündig. — Einführung in das Studium der Musikgeschichte, einstündig. — Die a cappella-Kunst der Niederländer, einstündig. — Collegium musicum, einstündig.

Heidelberg

Dr. Hermann Halbig: Der liturgiche Gesang der römischen Kirche (mit praktischen und stilkritischen Übungen), zweistündig. — Paläographie II: Tabulaturen für Tasteninstrumente, mit mit einer instrumentenkundlichen Einführung, zweistündig. — Übungen für Anfänger, zweistündig. — Übungen für Fortgeschrittene (Lektüre musiktheoretischer Traktate des Mittelalters), vierstündig.

Akad. Musikdirektor Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I u. II, je zweistündig. — Übungen in Klang- und Formanalyse, einstündig. — Orgelspiel. — Akad. Gesangverein und Streichorchester, je zweistündig.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Formprobleme der mittelalterlichen Musik, zweistündig. — Die Musik der primitiven und der orientalischen Völker, einstündig. — Übungen zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. — Musikwissenschaftliche Übungen. — Collegium musicum: Erklärung und gemeinsame Ausführung älterer Kammer- und Orchestermusik.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: beurlaubt.

Dr. Reinhard Oppel: Das Streichquartett der Klassiker und Romantiker. — Analyse für Anfänger und Fortgeschrittene, je einstündig. — Harmonielehre. — Kontrapunkt.

Köln a. Rh.

Dr. Willi Kahl: Übungen: Carl Philipp Emanuel Bach, zweistündig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Musik und Musikauffassung des Mittelalters, zweistündig. — Grundfragen der Musikerziehung in Schule und Haus, einstündig. — Seminar: Lektüre und Besprechung ausgewählter älterer Schriften zur Musikerziehung, zweistündig. — Collegium musicum vocaliter, zweistündig, instrumentaliter, zweistündig. — Als akad. Musikdirektor: Musiktheorie II (der Kontrapunkt Palestrinas), einstündig. — Musikalische Geschichte des Kirchenliedes (für Studierende der evang. Theologie), einstündig. — Orgelkurs, zweistündig. — Chorübung (akademischer Chor), zweistündig.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Moderne Oper (ausgewählte Kapitel), dreistündig. — Proseminar, für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte des deutschen Liedes, dreistündig. — Deutsches Leben im Volkslied, mit besonderer Berücksichtigung des Studentenliedes, einstündig. — Übungen (Lektüre ausgewählter Schriften Rob. Schumanns und C. M. v. Webers), zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Musikalische Formenlehre, zweistündig. — Einführung in die Musik, einstündig.

Lektor Prof. Dr. M. Seydel; Stimmbildung: 1. Praktischer Kurs in Stimmbildung und Vortragskunst, einstündig. — 2. Übungen in Sprechkunde und Vortrag, besonders für die Schule, einstündig. — 3. Pädagog.-techn. Korrektur von Sprachfehlern und Sprachgebrechen, einstündig. — 4. Deutsche Redeübungen auf techn. Grundlage, einstündig. — 5. Gesangsübungen (Volkslied, Kunstgesang), einstündig. — 6. Gesangsübungen für Vorgeschrittenere, einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Die deutsche Musik seit Wagners Tristan, zweistündig. — Polyphonie, einstündig. — Harmonielehre auf geschichtlicher und psychologischer Grundlage, einstündig. — Übungen zur deutschen Musik seit Tristan, zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chor-Übungen und -Aufführungen, zweieinhalbstündig. — Collegium musicum zweieinhalbstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, I. Teil, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — b) Harmonielehre I, dreistündig. — c) Harmonielehre II, zweistündig. — d) Kontrapunkt I, einstündig. — e) Musikalische Formenlehre, mit Analysen bis zu Wagner, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Richard Wagners Leben, Werke und Schriften, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Deutsche Musikgeschichte des 15. u. 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Dr. Kurt Huber: Ästhetik, vierstündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Die niederländischen und deutschen Meister der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts, mit praktischen Vorführungen, zweistündig.

Münster

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die Musik der Neuzeit, im Anschluß an die Konzerte des Winters, einstündig. — Die Kunst der Sprache. Prakt. Übungen auf Grund meines Lehrbuchs, einstündig. — Stil und Stilkritik, zweistündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Die Entwicklung der Orchestermusik, zweistündig. — Das deutsche Lied im Mittelalter, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Dr. Paul Nettl: Frühgeschichte der Oper, einstündig.

Lektor Univ.-Musikdirektor Hans Schneider: Harmonielehre mit praktischen Übungen, dreistdg.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Beauftragter Dozent Hermann Keller: Musikgeschichte in Einzeldarstellungen: W. A. Mozart, einstündig. — Allgemeine Einführung in die Theorie der Musik: Musikalische Formenlehre, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: L. van Beethoven, einstündig. — Die Symphonien Anton Bruckners, einstündig. — Kontrapunkt und Harmonielehre, zwei Kurse, je einstündig. — Seminar: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Chorgesang, Zusammenspiel, je zweistündig.

Ulm (Hochschule für Kirchenmusik)

Dr. Hermann Bäuerle: Kirchenmusikalische Gesetzeskunde (Erklärung des Motu proprio Pius' X.). — Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals. — Chordirektion mit Partiturkunde. — Theorie des kirchlichen Orgelspiels mit praktischen Beispielen. — Geschichte der Kirchenmusik. — Kontrapunkt mit Palestrinakunde. — Formenlehre. — Repertoir des Kirchenchors.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Einführung in die Musikgeschichte, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Das Melos in Sprache und Musik, einstündig. — Psychologie des musikalischen Schaffens, zweistündig. — Musikalische Dramaturgie, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Gluck als Schöpfer einer neuen Ära der europäischen Musikdramatik, dreistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Geschichte der lyrischen Monodie (Lied, Kantate) seit 1600, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Probleme der Musik der Gegenwart, zweistündig.

Dr. Alfred Orel: Anton Bruckner, zweistündig. — Die Hochblüte der Mehrstimmigkeit, einstündig.

Dr. Robert Haas: Die romantische Oper, zweistündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die Klaviermusik von Bach bis Beethoven, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum: praktische Ausführung und Besprechung von älteren Instrumentalwerken, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die alten Niederländer in der Musik, einstündig. — Die Mensuralnoten des 15./16. Jahrhunderts (mit Übungen), einstündig. — Mozart und seine Zeit im Lichte der neuen Forschung, einstündig. — Ballade und Balladenkomponisten, einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Allgemeine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, dreistündig. — Übungen: Lektüre von E. T. A. Hoffmanns musikalischen Schriften, einstündig.

Bücherschau

Altmann, Wilhelm. Führer durch Dr. Erich Fischers musikalische Hauskomödien. 3. Aufl. 8°, 29 S. Berlin 1924, E. Bote & G. Bock. —.20 Gm.

Archiv für Musikwissenschaft. VI. Jg., 1. Heft. [Inhalt: Herm. Halbig, Die Gesch. der Klappen an Flöten u. Rohrblattinstrumenten b. z. Beginn d. 18. Jahrh. — Peter Wagner, Zu den liturgischen Organa. — Peter Epstein, Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbsts. — Karl Geiringer, Der Instrumentenname „Quinterne" u. die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola u. des Colascione. — R. Cahn-Speyer, Die Philosophie der Musik ... von Paul Moos, 2. Aufl.]

Archiv f. Musikwissenschaft. VI. Jg., 2. Heft. [Inhalt: Hans Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung IV. — Walther Vetter, Glucks Entwicklung zum Opernreformator. — Rudolf Schäfke, Quantz als Ästhetiker. — Th. W. Werner, Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg. — Friedr. Ludwig, Nochmals „Zu den liturgischen Organa". — J. Handschin, Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils".]

Auda, Antoine. L'école musicale liégeoise au Xe siècle: Etienne de Liège. 8°, 212 S. Brüssel 1922, Lamertin.

Auerbach, Felix. Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste. Mit 80 Abb. Jena 1924, G. Fischer.

Es ist erfreulich und zeitgemäß, daß nun auch einmal ein Naturforscher Stellung nimmt zu den Versuchen, Tonkunst und bildende Kunst zu vergleichen. Da aber die ersten Grundlagen beider physikalischer Natur sind, so ist der Physiker mit an erster Stelle geeignet, diesen Vergleich der Grundlagen zu unternehmen. Und da sei zuerst allgemein festgestellt, daß das Auerbachsche Werk eine Fülle von interessanten Tatsachen und Darlegungen enthält, über die ein Referat nicht im entferntesten Bericht erstatten kann. Als besonders gelungen erwähne ich die Kapitel über die Helligkeit, die Farbenlehre, die ästhetische Wirkung der Linienformen, die Darstellung des Zusammenhangs zwischen Schluß-Tonfolge und Tongeschlecht, die Bedeutung der Wiederholung und Symmetrie für die Kunst, die Entwicklung der Tonleitern. Nirgends findet sich das letztere in solcher Vollständigkeit; nur die sieben- und fünfstufig temperierten Leitern wären der Erwähnung wert gewesen. Die Darstellung ist außerordentlich geschickt, so daß die manchmal schwierigen physikalischen Theorien in weitestem Umfang verständlich erscheinen.

Auf S. 138 redet der Verfasser von der „physikalischen und damit allein exakten Theorie". Das stimmt für die außerhalb der menschlichen Sinnesorgane sich abspielenden Vorgänge, von da ab nicht mehr. Ein deutliches Beispiel dafür ist das Oktavenphänomen. S. 94 lehnt Auerbach die Lehre von Pythagoras-Euler ab, welche die Akkorde nach der Einfachheit der Frequenzen ordnet; S. 38 aber sagt er über die „Familienähnlichkeit" der Oktavtöne: „Offenbar hängt dieses Phänomen damit zusammen, daß das Frequenzverhältnis der beiden Töne gerade durch die Zahlen 1:2 dargestellt wird, also durch das einfachste überhaupt denkbare Zahlenverhältnis". Das ist doch im Grunde der erste Schritt der Eulerschen Theorie. Und warum sollte gerade dieses Verhältnis der Reize eine Ähnlichkeit der Empfindung bewirken; die Übertragung auf die Oktave der Farben scheint mir wenig beweisend. Tatsächlich ist die Ähnlichkeit der Oktaven rein physikalisch gar nicht zu begreifen. Die einzige physikalisch Veränderliche des einfachen Tones (neben

der Amplitude, welche der Tonstärke entspricht) ist die Schwingungszahl. Diese schreitet der Reihe der Zahlen folgend fort, nirgends ist sie periodisch. Da kommt man ohne eine psychologische Theorie gar nicht aus; die physikalischen Schwingungen enthalten noch nichts von Oktaven. Besonders die Stumpfsche Verschmelzungstheorie hätte eine breitere Ausführung verdient. So wird man auch stutzen bei den Worten: „Der stärkste Kontrast, den das Ohr empfindet, ist nun der einer Quint" (S. 39). Tatsächlich werden S. 41 die Töne f und g als „von verschärftem Kontrast" genannt. Die Entstehung dieses Gedankens scheint mir die umgekehrte zu sein, wie bei den Oktaven; wird bei diesen von der Tonoktave auf die Farbenoktave geschlossen, so hier von den Kontrastfarben, die ungefähr im Frequenzverhältnis 2:3 stehen, auf den Kontrast der Tonquinten.

Diese Einwände zeigen, wie schwierig schon bei den Grundlagen die Vergleiche zwischen Tonkunst und bildender Kunst sind. Die verwickelteren Vergleiche der Stile, eine heute vielleicht allzuviel behandelte Frage, streift Auerbach nur im Schlußwort. Wer sich aber damit beschäftigt, hat für die Grundlagen in dem vorliegenden Werk einen sehr anregenden und verständlichen Führer.

Paul Mies.

Beethoven, Ludwig van. Konversationshefte. Hrsg. u. eingeleit. v. Walther Nohl. Lfg. 3. (Halb. 1 [Schluß]). 4°, S. 293—463 mit eingedr. Faks., 6 Tfln.) München [1924], Allg. Verlagsanstalt. 4 Gm.

Bekker, Paul. Wagner, das Leben im Werke. gr. 8°, XII, 588 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 14 Gm.

Böhme, Franz Magnus. Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Unveränd. Neudruck. gr. 8°, LXXI, 756 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 12 Gm.

[Van den **Borren**, Charles.] Le Couronnement de Poppée de Gio.-Francesco Busenello, opéra en trois actes, musique de Cl. Monteverdi. Ven. 1642. Traduction en prose. 8°, 80 S. Brüssel 1923, Lecture Universelle.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens. Série 2. 8°. Paris 1924, Plon. 7.50 Fr.

Braune, Hugo L. Der Ring des Nibelungen von Richard Wagner. In Bildern dargest. 2. verb. Aufl. Mit ein. Wiedergabe d. Handlung nach Rich. Wagners Text letzter Hand v. Gust. Herrmann. 23 S., 40 Taf. Leipzig 1924, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. 18 Gm.

Bürkner, Richard. Richard Wagner. Sein Leben und seine Werke. 8. Aufl. gr. 8°, XII, 324 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 4 Gm.

Cornette, A. H. Liszt en zijne „Années de Pélerinage". 8°, 63 S. Antwerpen 1923, Opdebeek.

Damrosch, Walter. My musical life. 8°. London 1924, Allen & Unwin. 18 sh.

A Dictionary of Modern Music and Musicians. General Editor: A. Eaglefield-Hull. gr. 8°, XVI, 544 S. London 1924, J. M. Dent & Sons Ltd. 35 sh.

Dupuis, Sylvain, et Charles **Delchevalerie**. César Franck; la leçon d'une œuvre et d'une vie. 8°, 18 S. Lüttich 1922, veröff. v. d. Stadt Lüttich.

Einstein, Alfred. Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. 2., unveränd. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 439.) kl. 8°, IV, 87 S. Leipzig 1924, Teubner. 1.60 Gm.

Franklin, William S. Light and sound. 8°. London 1924, Constable. 5 sh.

Gédalge, André. L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille. 2ᵈ vol. 8°. Paris 1924, Gédalge. 12 Fr.

Gilson, Paul. Traité d'Harmonie. I. Bd. 4°, 360 S. Brüssel 1923, Cranz.

Greiner, Albert. Die Augsburger Singschule in ihrem inneren und äußeren Aufbau. 8°, IV, 67 S. Augsburg 1924, J. P. Himmer.

Kapp, Julius. Liszt. (Klassiker der Musik.) 19. u. 20. Aufl. gr. 8°, 307 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 7 Gm.

Köhler, Louis. Allgemeine Musiklehre. Für Lehrende u. Lernende. 2., unveränd. Aufl. gr. 8°, VIII, 310 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 5 Gm.

Kruse, Georg Richard. Giacomo Meyerbeer. Neue Ausg. (Musiker-Biographien. Bd. 12.) kl. 8°, 96 S. Leipzig [1924], Reclam. —.30 Gm.

Lach, Robert. Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Sitzungsberichte der Akad. d. Wiss. in Wien. Philos.-hist. Klasse. 200. Bd. 5. Abh. Wien 1924, Hölder-Pichler-Tempsky. 3.10 Gm.

Landormy, Paul. Bizet. (Les Maîtres de la Musique.) 8⁰. Paris 1924, Alcan. 7.50 Fr.

Liszt, Franz. Friedrich Chopin. Frei ins Deutsche übertr. v. La Mara. 4., durchges. Aufl. 8⁰, VII, 176 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 2.50 Gm.

Lorrain, Marthe. Guillaume Lekeu, sa correspondance, sa vie et son œuvre. 8⁰, 360 S. Morlanwelz 1923, Selbstverlag.

Mayer, Anton. Die Einheit der griechischen Kunst. gr. 8⁰, VIII u. 90 S. Berlin u. Leipzig 1924, W. de Gruyter & Co. 5 Gm.

De Mol. Mlle. J. La vie et les œuvres de Willem De Mol. 8⁰, 102 S. Paris u. Brüssel 1923, G. van Oest.

Van der Mueren, Floris. Beschouwingen over de muziekaliteit. 8⁰, 112 S. Löwen 1921 (!), De Vlaamsche Boekenhalle.

Prüfer, Arthur. Die Meistersinger von Nürnberg. 3. verb. Aufl. gr. 8⁰, 57 S. Leipzig 1924, F. Kistner & C. F. W. Siegel. 1.50 Gm.

Prüfer, Arthur. Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration. 3., verb. Aufl. gr. 8⁰, 64 S. Leipzig 1924, F. Kistner & C. F. W. Siegel. 1.50 Gm.

Prüfer, Arthur. Der Ring des Nibelungen und Wagners Weltanschauung. 3., verb. Aufl. gr. 8⁰, 62 S. Leipzig 1924, F. Kistner & C. F. W. Siegel. 1.50 Gm.

Reiss, Józef. Enzyklopedja Muzyki. 8⁰, VII, 325 S. Warschau [1924], Wydawnictwo M. Arcta.

Richter, E. F. De practische Studien in der theorie der muziek. In 3 leerboeken. Deel 1. Leerboek der harmonie. Mit Kantteekeningen voorzien door Alfred Richter. Vrij bewerkt volgens de 9. Duitsche uitg. door Jacques Hartog. 4. Uitg. gr. 8⁰, XIV u. 248 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel, Amsterdam, G. Alsbach. 6 Gm.

Rossini, Gioacchino. Wilhelm Tell. Dichtung von O. J. E. Etienne (Jouy) u. H. L. F. Bis. (Th. v. Haupt.) Hrsg. von Eduard Mörike. Textbuch. kl. 8⁰, 60 S. Berlin [1924], O. Hendel. —.30 Gm.

Sachs, Curt. Das Klavier. (Handbücher des Instrumentenmuseums d. Staatl. Hochschule f. Musik. Bd. 1.) kl. 8⁰, IV, 54 S. Berlin 1923, J. Bard.

Schering, Arnold. Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 4., veränd. Aufl. (Wissenschaft und Bildung. 85.) kl. 8⁰, 103 S. Leipzig 1924, Quelle & Meyer. 1.60 Gm.

Schiedermair, Ludwig. Einführung in das Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen und Ratschläge für akad. Vorlesungen. 2. verb. Aufl. 8⁰, VII, 99 S. Bonn 1924, K. Schroeder. 3 Gm.

Schmid, Otto. Die Sächsische Staatskapelle in Dresden (1548—1923) und ihre Konzerttätigkeit. 8⁰, 47 S. Dresden (Opernhaus) 1923, Selbstverlag.

Schopenhauer, Arthur. Schriften über Musik. Im Rahmen seiner Ästhetik hrsg. von Karl Stabenow. (Deutsche Musikbücherei Bd. 40.) 8⁰, 217 S. Regensburg [1924], G. Bosse. 2.50 Gm.

Schubart, Chr. Friedrich Daniel. Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Nachwort von Robert Walter. (Bücherei deutscher Autobiographien, Bd. 1.) 8⁰, 192 S. Lübeck [1924], Antäus-Verlag. 4 Gm.

Solus, Theodor. Die Mystik in Wagners „Lohengrin". (Zum Licht-Drucke. Heft 1.) gr. 8⁰, 23 S. Bad Schmiedeberg 1924, Zum Licht-Verlag. —.60 Gm.

Solvay, Lucien. Notice sur Edouard Fétis (1812–1909). 8⁰, 39 S. (S.-A. aus: Annuaire de l'Acad. Royale de Belgique.) Brüssel 1923, Lamertin.

Solvay, Lucien. Notice sur Maurice Kufferath (1852—1919). 8⁰, 70 S. (S.-A. aus: Annuaire de l'Ac. R. de Belgique.) Brüssel 1923, Hayez.

Stendhal. Vie de Rossini, suivie des Notes d'un dilettante. Texte établi et annoté par H. Prunières. 2 Bde. 8⁰. Paris 1923, H. Champion.

Storr, M. Music for children. 8⁰, 194 S. London 1924, Sidgwick & Jackson. 6 sh.

Systermans, Georges. Henry Vieuxtemps d'après une correspondence inédite. 8⁰, 30 S. (S.-A. aus der Revue Générale 1920.)

Tinel, Paul. Edgar Tinel; le récit de sa vie et l'exégèse de ses œuvres. 8⁰, 304 S. Brüssel 1923, Lombaerts.

Tschaikowski, Peter. Tagebücher (russisch. Enthält Aufzeichnungen T.'s aus den Jahren 1873 u. 1884—91). 8⁰, 294 S. Moskau 1923.

Vatielli, Francesco. Materia e forme della musica, vol. I. 8⁰. Florenz 1924, Le Monnier.

Viertes Ostpreußisches Musikfest 1924. Programmbuch. 8⁰, 76 S. (Enthält u. a. einen Aufsatz „Königsberg als Musikstadt in Vergangenheit und Gegenwart" von Joseph Müller-Blattau.)

Wagner, R. Die wahre Reinstimmung. 4⁰, 19 S. Stuttgart 1924, C. Grüninger Nachf. in Komm. 4 Gm.

Dissertationen

Braun, Lisbeth. Die Ballett-Kompositionen von Josef Starzer. (Wien 1923).

Geiringer, Karl. Die Flankenwirbelinstrumente in der bildenden Kunst von 1300—1550 (Wien 1923).

Jacobsen, Joseph. Robert Browning und die Musik (Hamburg 1924).

Koffler, Josef. Die orchestrale Koloristik in den sinfonischen Werken von Mendelssohn (Wien 1923).

Rosenzweig, Alfred. Zur Entwicklungsgeschichte des Richard Straußschen Musikdramas (Wien 1923).

Schneider, Constantin. Die Oratorien und Schuldramen von Anton Cajetan Adlgasser (Wien 1923).

Weczerra, Walter. Das koloristisch-instrumentale Moment in den Sinfonien von Josef Haydn (Wien 1923).

Neuausgaben alter Musikwerke

Beethoven. An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis. (Insel-Bücherei Nr. 371). kl. 8⁰, 71 S. Leipzig [1924], Insel-Verlag. —.75 Gm.

Bruckner, Anton. Quintett in F . . . Partitur. Nach dem Original-Manuskript neu revidiert u. hrsg. von Josef V. Wöß. Lex. 8⁰, XI u. 64 S. Wien 1922, Universal-Edition.

Mit der Erfüllung einer Forderung, die am energischsten Georg Göhler in dieser Zeitschrift gestellt hat, ist hier wenigstens bei dem einzigen Kammermusikwerk Bruckners Ernst gemacht worden, und eine editionstechnisch völlig einwandfreie Ausgabe zustande gekommen. Das war gerade bei diesem Opus nicht ganz einfach, da Bruckner auch nach dem Erscheinen der ersten Druckausgabe (Wien 1884, Albert Gutmann) noch in sein Autograph Änderungen eingetragen hat, deren eingreifendste der Schluß des Finale ist — er ist im Autograph zwei Takte kürzer und dynamisch differenzierter, gewiß aber unbrucknerischer. Der Herausgeber folgt denn auch durchaus nicht überall diesem „letzten Willen" Bruckners, so deutliche Rechenschaft er von jeder Abweichung gibt. Der größte Gewinn der neuen Ausgabe ist eine viel genauere und sorgfältigere Setzung der dynamischen Vortragszeichen, die in der ersten, nach einer Kopie hergestellten Druckausgabe sehr willkürlich standen.

Hoffentlich entschließt sich der Verlag auch zu ähnlichen Ausgaben der Brucknerschen Sinfonien! Die Autographe sind ja in der Wiener Staatsbibliothek (leider nur fast) vollständig erhalten. A. E.

Molitor, Simon Franz. Trauermarsch für Gitarre allein (3 S.) — Sonate für Gitarre allein op. 11 (13 S.). Alt-Wiener Gitarrenmusik, hrsg. von Josef Zuth. Wien [1921], Anton Goll.
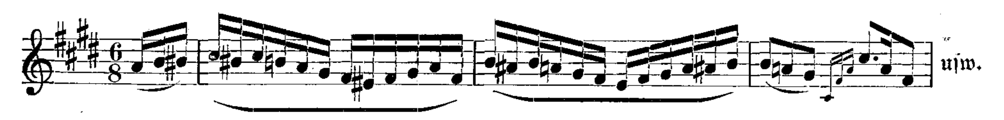
Scarlatti, Alessandro. Amore e Virtù ossia il Trionfo della Virtù. Cantata a due voci con stromenti, scritta per il Principe Ruspoli. Réalisation de la B. C. par Antonio Tirabassi. Brüssel, Schott.

Schlick, Arnolt. Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lautten &c. Hrsg. von Gottlieb Harms. 61 S. Klecken 1924, Ugrino Abt. Verlag. 6 Gm.

Mitteilungen

Die in Nr. 7 dieser Zeitschrift erwähnten Musikabende der Universität Frankfurt a. M. nahmen im Sommersemester ihren Fortgang. Aufgeführt wurden Werke von Haydn, Mozart und Beethoven; ein Abend für Alte Musik brachte eine amoll-Suite von Telemann, ein Pastorale von Fr. Manfredini (beides in Ausgaben von Schering), sowie Orchesterstücke aus Hasses Opern „Cleofide", „Artaserse", „Piramo e Tisbe" (in der Ausgabe von Göhler) und das Italienische Konzert von Bach. — Im Collegium musicum gelangten Trio- und Solosonaten von Salomone Rossi, Biagio Marini, Fontana, Vitali, Legrenzi, Vierdanck, Erlebach, Buxtehude, Corelli, Geminiani, Ant. Veracini, dall' Abaco, Vivaldi, Händel und Bach zur Aufführung.

Die Herren Dr. Kurt Singer (Berlin) und Prof. Dr. Karl Schmidt (Friedberg) machen zu dem Beitrag von Arnold Schmitz: „Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132?" in Heft 12 des vor. Jahrgangs darauf aufmerksam, daß das Thema der fraglichen Allemande sich notengetreu bereits in Beethovens Klaviertrio op. 1 Nr. 2 finde. Man vergleiche das Largo con espressione, 4. Takt:



Oktober	Inhalt	1924

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft | 7. Jahrgang | November 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

Als um die Wende des 11. Jahrhunderts Wilhelm IX. von Aquitanien (geb. 1071, gest. 1127) seine ersten Lieder sang, ahnte wohl niemand, daß sich dieser provenzalische Sang, den er pflegte, allmählich über das ganze damals zivilisierte Europa verbreiten sollte.

Nicht als ob Wilhelm der Erfinder jener viel gerühmten provenzalischen Lieder gewesen wäre: lange vor ihm war in der Provence gesungen worden, lange vor ihm hat das Volk auch hier, wie allenthalben, seine Reigen und Tänze mit Liedern begleitet. Aber das Verdienst, den Sang mit den Idealen des aufstrebenden und aufblühenden Rittertums verknüpft zu haben, ihn dem Frauenkult, der ein integrierender Bestandteil jenes Rittertums war, dienstbar gemacht zu haben, mit dem er von da ab unzertrennlich verbunden blieb, bleibt ihm unbestritten.

Natürlich fußt Wilhelms Sangeskunst noch voll und ganz im Volksgesang seiner Zeit, und wenn auch nur ein Bruchstück der Melodie eines seiner Lieder[1] in einem späteren Kontrafaktum — was wohl bis zu einem gewissen Grad für die Popularität dieses Liedes zeugen dürfte — uns überkommen ist, so gewährt doch der äußerst einfache Strophenbau[2] seiner Lieder genügend Anhalt zu obiger Annahme.

Doch ist hier immerhin der Grund gelegt zu einer Weiterentwicklung des provenzalischen Minneliedes zu ungeahnter Blüte. An die Stelle der einfachen, einförmigen Volksliedmusik[3] mit ihren symmetrischen Wiederholungen ein- und derselben Tonreihe ist allmählich eine kunstvollere Musik getreten, lag es doch im Wesen der Troubadourkunst, immer wieder mit Neuem aufzuwarten, mit neuen Melodien, neuen Vers- und Strophenformen und neuem Inhalt vor die Öffentlichkeit zu treten; heißt es doch in

---

[1] Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in „Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste" Halle (1923) S. 35.

[2] Vgl. eine Zusammenstellung der Strophenformen bei A. Jeanroy, Les chansons de Guillaume IX, Duc d'Aquitaine, gedr. als Nr. 9 der Classiques français du moyen âge, Paris (1913) Einl. S. XII ff.

[3] Vgl. meine Studie „Die altfranzösische Rotrouenge", Halle (1924).

einem Lied: „Ich will mich bemühen, ein neues Lied zu singen, das keinem andern gleichen soll; denn ein Lied, das andern Liedern gleicht, ist weder gut noch fein".

Dieses Streben nach Originalität rief bald eine reiche Fülle von Strophenformen mit Versen von verschiedenster Länge, mit kunstvoll wechselnden, oft seltsam verketteten Reimen, mit den mannigfaltigsten Rhythmen hervor, die den Abstand von den im Vergleich hiermit eintönig wirkenden Liedern des Volkes und auch der Kirche immer mehr vergrößern mußte. Mit der Dichtkunst hatte natürlich die Musik Schritt zu halten, und so entwickelte sich jene Kanzonenform, die dann zum beliebten Tummelplatz der provenzalischen Liedkunst geworden ist.

Mit dieser Entwicklung hatte sich aber eine weitere Trennung vollzogen: während die Volkskunst von allen verstanden und wohl auch ausgeübt werden konnte, beschränkt sich die der Troubadours immer mehr auf einen engeren Kreis von Kennern, sie wird Sache der gebildeten Stände, des Individuums, und damit eine Lebensbetätigung der führenden Gesellschaftsklasse, des Rittertums.

Dieser Umstand war es, der gerade der provenzalischen Kanzone ihren Siegeslauf ermöglichte. Natürlich hat die provenzalische Kunst zuerst in den romanischen Ländern Fuß gefaßt[1], in denen dem Verständnis der provenzalischen Sprache die wenigsten Schwierigkeiten entgegentraten. Da ist es in erster Linie das katalanische Sprachgebiet, das im 12. Jahrhundert so wenig Verschiedenheit vom provenzalischen aufweist, daß eine Reihe von katalanischen Dichtern in provenzalischer Sprache dichten und trotzdem von ihren Zuhörern verstanden werden konnten[2].

Ähnlich lagen die Verhältnisse in Italien. Auch hier haben oberitalienische Dichter des 13. Jahrhunderts in provenzalischer Sprache gedichtet[3] und zwar nicht nur, wie man denken sollte, in den an die Provence angrenzenden Teilen Italiens, wie etwa in Genua[4], sondern auch im Innern des Landes. Der Pistojese Paul Lanfranc, der Mantuaner Sordel, der Ferrarese Ferrari, der Venezianer Bertolomeu Zorgi haben in provenzalischer Sprache gedichtet.

Man mag diese Lyriker als provenzalische Dichter im weiteren Sinn des Wortes bezeichnen, zu leugnen ist nicht, daß die provenzalische Kunst die eingeborene Schwester in diesen Ländern ganz außerordentlich beeinflußt hat. Der Charakter der katalanischen wie der altitalienischen Lyrik verrät auf Schritt und Tritt den Einfluß der provenzalischen Lehrmeisterin, der sich nicht nur auf die äußere Technik der Kunst, sondern auch auf ihren Geist, ihren Vorstellungskreis, das ganze Milieu erstreckt. Deutlich zeigt sich, daß sie an provenzalischen Vorbildern gelernt und solche nachgeahmt hat[5].

Freilich hat sich die italienische Dichtung von dem provenzalischen Einfluß wieder zu befreien gewußt, aber noch zur Zeit Dantes ist das Ansehen der provenzalischen

---

[1] Vgl. P. Meyer, De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans, gedr. in Romania Bd. 5 (1876), S. 257—268.

[2] Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872) S. 43.

[3] Bertoni, I trovatori d'Italia (biografie, testi, tradizioni, note) Modena (1915).

[4] Bertoni, I trovatori minori di Genova, gedr. in Gesellschaft für romanische Literatur Bd. 3 Dresden (1903).

[5] Belege für das katalanische Sprachgebiet bei Bartsch, Der katalanische Canconer d'amor der Pariser Bibl., gedr. im Jahrbuch der romanischen und englischen Literatur II, S. 280—292; für altitalienische Lyrik bei Diez, Die Poesie der Troubadours Leipzig[2] (1883) S. 248 ff. und Gaspary in Zeitschrift für romanische Philologie Bd. IX (188), S. 572—573.

Kunst so groß, daß der Dichter der göttlichen Komödie voller Bewunderung von ihr in seinem Traktat De vulgari eloquentia spricht, und daß er sogar den provenzalischen Dichter Arnaut Daniel in der Divina Comedia (Purgat. 26, 140—147) provenzalisch reden läßt. Dieser nachhaltige Einfluß der provenzalischen Lyrik in Italien, der noch bei Boccaccio und Petrarca zu verspüren ist, wird vielleicht auch für den deutschen Minnesang von einiger Bedeutung gewesen sein.

Es mag noch kurz erwähnt werden, daß die portugiesische Hoflyrik des ausgehenden 13. Jahrhunderts nach Form und Inhalt ein getreues Abbild der provenzalischen darstellt.

Wichtiger aber ist uns der provenzalische Einfluß auf die Lyrik des Brudervolkes, der Nordfranzosen. Schon in dem um 1200 entstandenen Roman de Guillaume de Dole erscheinen Strophen von provenzalischen Liedern inmitten eines altfranzösischen Romans; dasselbe wiederholt sich 1225 im Roman de la Violette von Girbert de Montreuil. Altfranzösische Liederhandschriften, die Hs. Paris Bibl. nat. fr. 844, das sog. Manuscrit du Roi, und der Chansonnier de St.-Germain-des-Prés, Paris, Bibl. nat. fr. 20050, also alte und bedeutende Hss., bringen mitten unter altfranzösischen Liedern auch provenzalische. Das sind beredte Zeugen für die frühe Beliebtheit der provenzalischen Lyrik in einem Lande, das bereits eine selbständige literarische und musikalische Kunst besaß und in letzterer wohl sogar bedeutender als die Provence war.

Was war es, was hier der provenzalischen Kunst den Sieg über die einheimische Schwester ermöglichte? Wohl zum großen Teil jenes Standesbewußtsein des Ritters, von dem oben die Rede war, welches Trouvères von Ruf wie Gace Brulé, Conon de Béthune, den Chastelain de Couci, Blondel de Nesles, Thibaut de Navarre u. a. m. dazu bewogen hat, der in Nordfrankreich sehr beliebten Rotrouenge vollständig zu entsagen, um begeisterte Anhänger des provenzalischen Kunstliedes zu werden.

Und bewußte Nachahmer der provenzalischen Kanzone sind sie geworden. Von philologischer Seite[1] ist längst mit Sicherheit nachgewiesen worden, daß einige Trouvères sich derselben Strophenformen wie bekannte Troubadours bedienten. Der gleiche Strophenbau mit entsprechender Reimverteilung läßt erkennen, daß es sich um genaue Nachahmungen, sog. Kontrafakta handelt, bei denen, die Richtigkeit der Feststellung vorausgesetzt, auch die Melodien identisch sein müssen[2].

Glücklicherweise sind die Melodien zu drei provenzalischen Liedern, die als Vorbilder für altfranzösische Kontrafakta gedient haben, erhalten, so daß ein Vergleichen der Melodien die Richtigkeit der philologischen Beweisführung bestätigt.

Wie weit die musikalische Übereinstimmung in der Überlieferung geht, mag an einem Beispiel gezeigt werden.

Das bekannte Lerchenlied des Bernart von Ventadorn (Bartsch, Grundriß 70, 43)[3] Can vei la lauzeta mover, das nicht nur zwei provenzalische Kontrafakta[4] hervor-

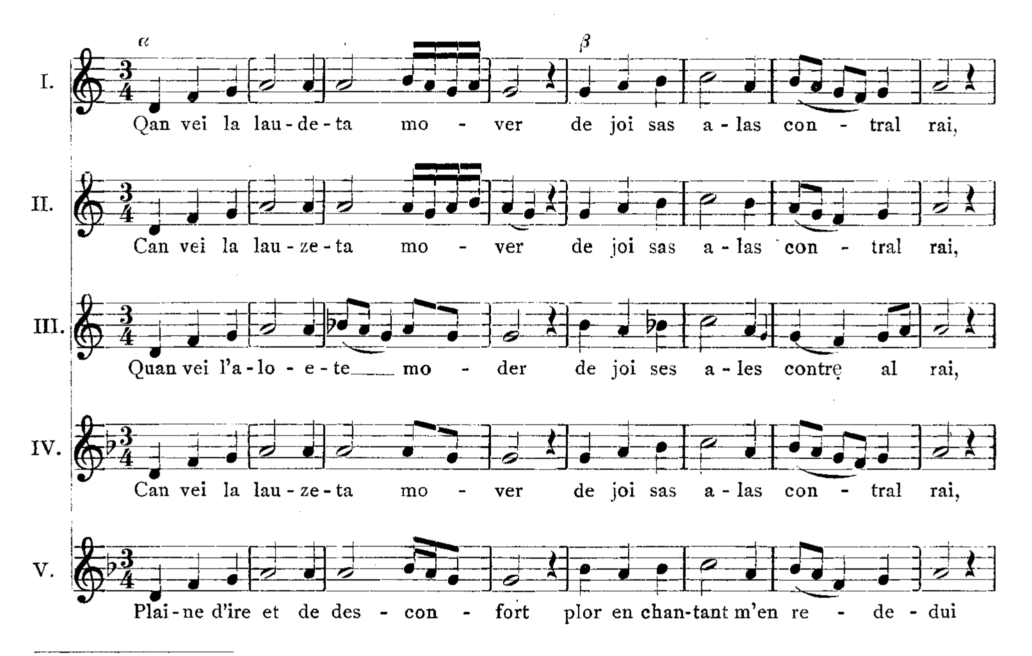
[1] Paul Meyer, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, gedr. in Romania Bd. XIX (1890), S. 11 ff.

[2] Allgemeines über altfranzösische Kontrafakta vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft und romanische Philologie", Halle (1918), S. 4 ff.

[3] K. Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872). Ergänzungen hierzu von A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux, gedr. als Nr. 16 der Classiques français du moyen âge, Paris (1916).

[4] Vgl. C. Appel, Bernart von Ventadorn, Halle (1915), Einl. S. CX.

gerufen hat sondern seiner Beliebtheit wegen auch in einer ganzen Reihe von zeitgenössischen Literaturwerken in provenzalischer wie altfranzösischer Sprache Aufnahme gefunden hat[1], hat ein anonymes altfranzösisches Trouvèrelied[2], Rayn.[3] 1934 Plaine d'ire et de desconfort, entstehen lassen. Um die Art und Weise der Übereinstimmung des französischen Kontrafaktums mit dem provenzalischen Vorbild klar vor Augen zu führen, gebe ich sämtliche Lesarten an: I. Hs. G = Mailand, Ambrosiana R 71 superiore fol. 10a. (Faksimile bei Appel, Bernart von Ventadorn, Tafel 22. Dipl. Textabdruck bei Bertoni, Il canzoniere provenzale della Bibl. Ambr. R 71 sup. S. 28); II. Hs. R = Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 56 d[2] (Faksimile bei Appel, l. c. Tafel 23); III. Hs. W = Paris[4], Bibl. nat. franç. 844 fol. 190 d; IV. aus I.—III. sich ergebender kritischer Text. V. Hs. U = Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 44 v° (Faksimile: Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés in Société des anciens textes français, Paris (1892))[5].
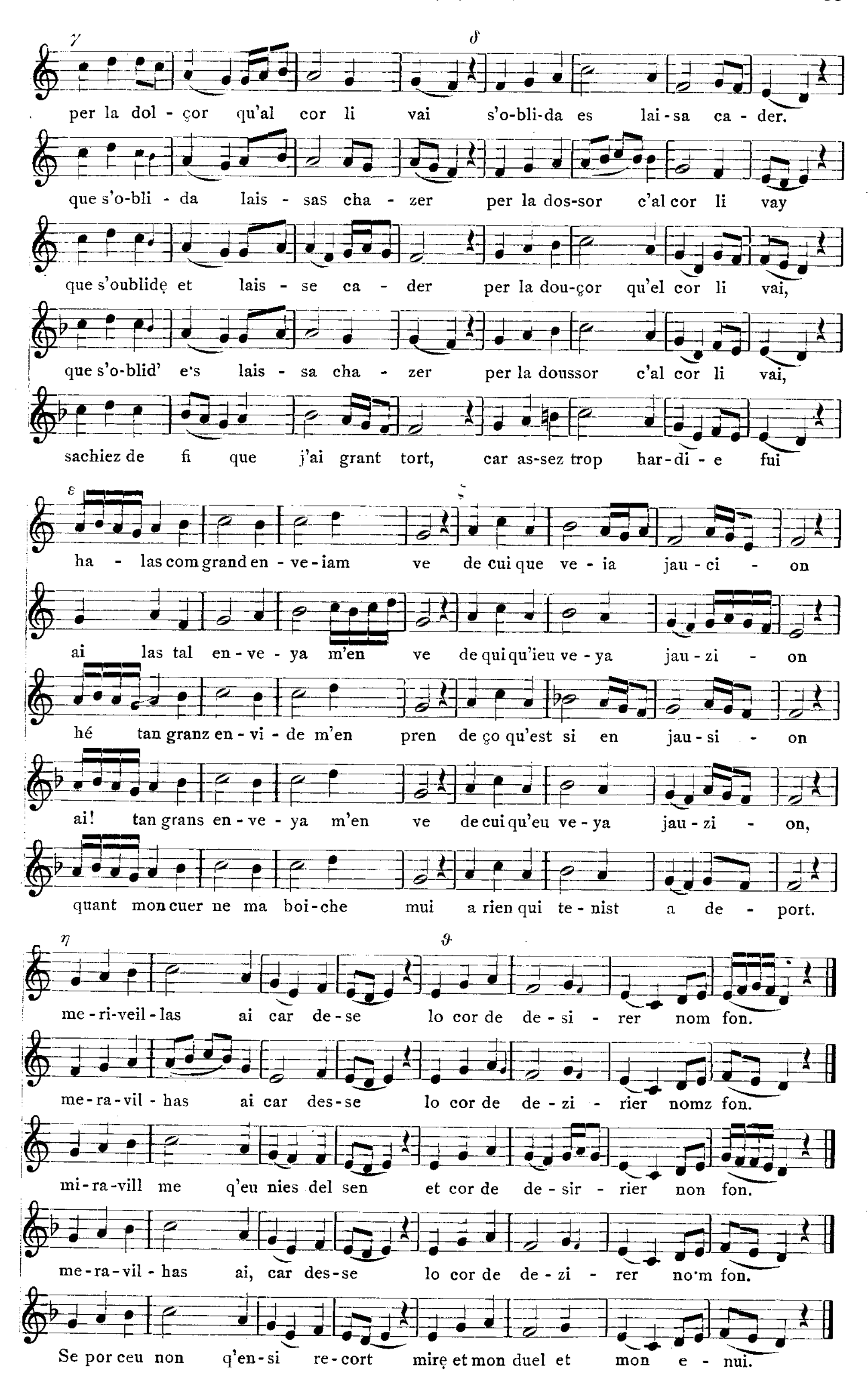


[1] Vgl. die Zusammenstellung bei Appel, l. c. S. 249.

[2] Vgl. Restori, Per la storia musicale dei Trovatori provenzali, gedr. in Rivista musicale italiana Bd. II (1895), S. 10, wo auch alle Lesarten — allerdings von der hier mitgeteilten Art abweichend — zusammengestellt sind; Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908), S. 55.

[3] Die altfranzösischen Lieder werden zitiert nach den Nummern des Verzeichnisses von Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, Paris (1884). Ergänzungen zu Raynaud gab A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge, gedr. als Nr. 18 der Classiques français du moyen âge, Paris (1918). Weitere Ergänzungen gab ich in: „Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder", gedr. in Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 41, Halle (1921), S. 289 ff.

[4] Die Siglen der provenzalischen Liederhandschriften sind die von Bartsch bzw. Jeanroy in Classiques fr. Nr. 16 eingeführten. Für die Mitteilung der Notation aus Hs. W spreche ich auch hier Herrn Prof. Långfors, Paris, meinen herzlichen Dank aus.

[5] Die Siglen der altfranzösischen Liederhandschriften sind die von Schwan bzw. Gennrich, Zeitschr. für rom. Phil. 41 (1921), S. 339 ff.


γ
δ
per la dol - çor qu'al cor li vai s'o-bli-da es lai-sa ca - der.
que s'o-bli - da lais - sas cha - zer per la dos-sor c'al cor li vay
que s'oublidę et lais - se ca - der per la dou-çor qu'el cor li vai,
que s'o-blid' e's lais - sa cha - zer per la doussor c'al cor li vai,
sachiez de fi que j'ai grant tort, car as-sez trop har-di - e fui
ε
ha - las com grand en - ve - iam ve de cui que ve - ia jau - ci - on
ai las tal en - ve - ya m'en ve de qui qu'ieu ve - ya jau - zi - on
hé tan granz en - vi - de m'en pren de ço qu'est si en jau - si - on
ai! tan grans en - ve - ya m'en ve de cui qu'eu ve - ya jau - zi - on,
quant mon cuer ne ma boi - che mui a rien qui te - nist a de - port.
η
ϑ
me - ri-veil-las ai car de - se lo cor de de - si - rer nom fon.
me - ra - vil - has ai car des - se lo cor de de - zi - rier nomz fon.
mi - ra - vill me q'eu nies del sen et cor de de - sir - rier non fon.
me - ra - vil - has ai, car des - se lo cor de de - zi - rer no'm fon.
Se por ceu non q'en - si re - cort mirę et mon duel et mon e - nui.

Obgleich die angeführten Hss. aus räumlich weit auseinander liegenden Gegenden stammen — Hs. G entstand in Oberitalien, Hs. R wahrscheinlich im provenzalischen Sprachgebiet, Hs. W stammt aus dem zentralfranzösischen Gebiet, vielleicht aus Paris selbst, während Hs. U von ausgesprochen lothringischer Provenienz, vielleicht in Metz entstanden ist —, weisen die Aufzeichnungen der Melodie eine erstaunliche Übereinstimmung auf, die eine Herstellung eines kritischen Textes nahe legen. Im allgemeinen zeigen die ältesten Hss. W und U einerseits, und G:W und U andererseits größere Übereinstimmung der musikalischen Lesarten und lassen auf eine Verwandtschaft der benutzten Vorlagen schließen, während ein Teil der Lieder von Hs. R eine abgesonderte Stellung einnimmt.

Bekannt ist ebenfalls, daß der weitverbreitete Planh des Gaucelm Faidit auf den Tod des Königs Richard Löwenherz (Bartsch, Grundriß 167, 22) Fortz chausa es que tot lo maior dan von dem Trouvère Alars de Chans in seinem Lied Rayn. 381 E! serventoi, arriere t'en revas nachgebildet wurde[1].

Hier sind nun nicht etwa nur anonyme oder unfähige Trouvères zu nennen, die sich sklavisch an das provenzalische Vorbild anklammern und schlecht und recht einen französischen Text zu der beliebten Melodie des Vorbildes zurechtschustern, nein, es haben sich auch Dichter wie Thibaut de Navarre, der durchaus von den Zeitgenossen anerkannt und geschätzt wurde, — ich verweise hierfür auf die als Müsterbeispiele zitierten Lieder Thibauts und zwar Rayn. 1476 und 2075 bei dem Theoretiker Johannes de Grocheo[2] und Rayn. 407 bei Dante in seiner Abhandlung De vulgari eloquentia[3] — nicht gescheut, provenzalische Muster nachzuahmen. Da ist es das Lied Rayn. 333 Phelipe, je vous demant ce qu'est devenue Amors, eines der bekanntesten Jeux partis von Thibaut de Navarre, das als Kontrafaktum von Raimon-Jordans Lied (Bartsch, Grundriß 404, 4) Lo clar temps vei brunezir hat nachgewiesen werden können. Vorbild wie Kontrafaktum sind jetzt durch ihre Veröffentlichung von Ludwig[4] leicht zugänglich.

Allerdings fehlt es auch nicht an Beweisen, daß die Troubadours auch ihrerseits von der Trouvèrekunst beeinflußt worden sind, also eine gewisse Wechselwirkung stattgefunden hat[5].

* * *

Welches war nun die Wirkung dieser provenzalischen Kunst auf die deutsche Dichtung? Konnte sich Deutschlands Ritterschaft jenem Einfluß, der so nachhaltig auf die Lyrik der Nachbarvölker gewirkt hatte, entziehen? Diese Fragen sind eigentlich nicht schwer zu beantworten, trägt doch alles, was mit dem Rittertum zusammen-

1 Vgl. dazu auch meine Bemerkungen in: Zur Rhythmik des altprovenzalischen und altfranzösischen Liedverses, gedr. in Zeitschrift für französische Sprache und Literatur Bd. 46 (1922), S. 222 ff. Die verschiedenen Lesarten sind zusammengestellt bei Restori, l. c. Bd. III (1896) S. 256 ff.

2 J. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, gedr. in SIMG Bd. I, Leipzig (1899), S. 91 u. 92 vgl. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, gedr. im Archiv für Musikwissenschaft Bd. 5 (1923), S. 202.

3 Pio Rajna, Dante, De vulgari eloquentia, Firenze (1896), Lib. I, cap. IX, 3 u. Lib. II, cap. V, 4 auf S. 42 und 139 der Ausgabe.

4 Ludwig in Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 43 (1923), S. 503 f.

5 P. Meyer, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, in Romania XIX (1890), S. 32 ff.

hängt, ein — man könnte wohl sagen — gewisses internationales Gepräge, in dem allerdings oft der stärker hervortretende französische Charakter leicht das eigentliche Ursprungsland vieler ritterlicher Lebensformen und Gebräuche verrät. Erwägt man ferner, daß große Literatur- — wie Kunstströmungen überhaupt — nicht an der Landes- oder Sprachgrenze Halt zu machen pflegen, daß das Deutschland des 12. Jahrhunderts in viel regerem Verkehr mit den romanischen Nachbarn stand, als das allgemein angenommen wird, daß die Römerzüge der deutschen Kaiser deutsche Ritter und Sänger jahrelang nach Italien führten, wo sie in engste Fühlung auch mit der provenzalischen Lyrik kommen mußten, daß die Kreuzzüge deutschen Rittern nicht nur den Orient, sondern auch das Verständnis für fremdes, besonders französisches Rittertum mit seinen Sitten und Gebräuchen und seiner Kunst erschlossen haben, so wäre das Fehlen des Einflusses der provenzalisch-französischen Lyrik auf die deutsche Dichtung auffälliger als sein Vorhandensein.

In der Tat ist eine weitgehende Beeinflussung des deutschen Minnesangs durch romanische Vorbilder festgestellt worden. Am stärksten zeigt sich dieser fremde Einfluß im Anfange des Minnesangs. Die Behandlung der Reimfolge innerhalb der Strophe, das Streben nach Innehalten der gleichen Reime in allen Strophen (coblas unissonans der Provenzalen), das Auftauchen von daktylischen Rhythmen[1] neben fremdartigen Versmaßen — wie z. B. des Zehnsilbers —, die die deutsche Metrik bis dahin nicht kannte, sind schon sichere Kennzeichen des romanischen Einflusses. Dieser fremde Einfluß geht schließlich so weit, daß direkte Nachbildungen provenzalischer Lieder, vor allem solcher Lieder, die durch ihre Beliebtheit eine weit über die Grenzen der Provence reichende Verbreitung gefunden hatten, vorgenommen werden.

I.

Einer der eifrigsten Förderer dieser provenzalischen Liedkunst in Deutschland ist der aus der Schweiz stammende Minnesänger Graf **Rudolf von Fenis-Neuenburg** [in Urkunden von 1152 bis 1192 nachweisbar, † vor dem 30. Aug. 1196], der Lieder des Troubadour Folquet de Marseille und Peire Vidal benutzte und nachdichtete[2]. Wie weit hier die Übereinstimmung mit dem provenzalischen Vorbild geht, sei an einigen seiner Lieder gezeigt.

Rudolfs Lied (M. F. 81, 30 ff.)[3] Mit sange wânde ich mîne sorge krenken, benutzt zum Teil wörtlich die beiden Lieder Folquets (Bartsch, Gr. 155, 8)[4] En chantan m'aven a membrar und (Bartsch, Gr. 155, 21) Sitot me sui a tart aperceubutz[5].

---

[1] Vgl. R. Weißenfels, Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern, Halle (1886).

[2] K. Bartsch, Über den Grafen Rudolf von Neuenburg, gedr. in Zeitschrift für deutsches Altertum XI (1859), S. 145—162.

[3] Abkürzung für Lachmann und Haupt, Des Minnesangs Frühling, Leipzig [3] (1882), S. 81, Zeile 30 ff.

[4] Nummer des Liedes im Liederverzeichnis bei Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872), S. 130.

[5] Der provenzalische Text findet sich bei Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg [6] (1904), Sp. 131 ff und St. Stroński, Le Troubadour Folquet de Marseille, Cracovie (1910). Diez, Die Poesie der Troubadours, Leipzig [2] (1883), S. 246 gibt folgende Übersetzung der beiden Texte:

Bartsch, Gr. 155, 8.
Str. 1.

En chantan m'aven a membrar
so qu'eu cug chantan oblidar;
3. e per so chant qu'oblides la dolor
e·l mal d'amor;
5. et on plus chan plus m'en sove.
. . . . .

Str. 2.

11. E pos Amors mi vol honrar
tan qu'el cor vos mi fai portar,
. . . . .

Bartsch, Gr. 155, 21. Str. 2.

9. Ab bel semblan que fals' Amors adutz,
s'atrai vas leis fols amans e s'atura,
11. co·l parpaillos qu'a tan fola natura
que·s met el foc per la clartat que·il lutz:
. . . . .

M. F. 81, 30.
Str. 1.

Mit sange wânde ich mîne sorge krenken.
dar umbe singe ich dzich si wolte lân.
3. so ich ie mêr singe und ir ie baz gedenke,
sô mügens mit sange leider niht zergân:
. . . . .

Str. 2.

8. Sît daz diu Minne mich wolt alsus êren
daz si mich hiez in deme herzen tragen.
. . . . .

Str. 5.

29. Ir schoenen lîp hân ich dâ vür erkennet,
er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht;
diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet:
. . . . .

Die Übereinstimmungen zwischen beiden Texten sind so auffällig, daß von einem zufälligen Zusammentreffen keine Rede sein kann. Das deutsche Lied ahmt auch den Zehnsilber des Liedes (Bartsch Gr. 155, 21) nach, ohne jedoch den Strophenbau des provenzalischen Liedes zu übernehmen. Unter diesen Umständen kann an eine Übernahme der provenzalischen Melodie wohl kaum gedacht werden.

Ähnlich liegen die Verhältnisse in Rudolfs Lied (M. F. 83, 11) Ich hân mir selber gemachet die swaere, zu dem die zweite Strophe von (Bartsch, Gr. 155, 5) Ben an mort mi e lor benutzt wurde[1]. Auch hier wieder finden wir bei Rudolf den romanischen Zehnsilber nachgeahmt.

Weitgehender noch ist die Übereinstimmung von Rudolfs Lied (M. F. 80, 1—24) Gewan ich ze Minnen ie guoten wân, mit Folquets Liedern (Bartsch, Gr. 155, 18) S'al cor plagues be for' oimais sazos und (Bartsch, Gr. 155, 21) Sitot me sui a tart aperceubutz[2]. Die Lieder lauten wie folgt:

prov. Vorbild:

Singend geschieht mir wohl, daß ich des gedenke,
Was ich singend vergessen wollte;
Ich singe aber, den Schmerz zu vergessen
Und das Weh der Liebe,
Doch je mehr ich singe, je mehr gedenke ich sein
. . . . .

Und da Liebe mich so ehren will,
Daß sie mich euch im Herzen läßt tragen. —
. . . . .

Mit schönen Mienen, die falsche Liebe zeigt,
Zieht sie an sich und fesselt törichte Liebende,
Wie der Schmetterling, der so törichter Natur ist,
Daß er sich am Feuer sengt, vom Lichte gelockt.
. . . . .

mhd. Nachahmung:

Mit Sang wähnte ich meine Sorgen zu schwächen,
Drum singe ich, daß ich sie wollte lassen;
So ich jemehr singe, und ihrer je besser gedenke,
So wollen sie mit Sange leider nicht zergehn
. . . . .

Seit daß die Minne mich also wollte ehren,
Daß sie mich hieß sie in dem Herzen tragen. —
. . . . .

Ihren schönen Leib hab ich dafür erkannt,
Er tut mir wie der Fledermaus das Licht,
Die flieget dran, bis sie sich ganz verbrennt.
. . . . .

[1] Diez, Poesie, S. 246 f.
[2] Bartsch, Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. 11 (1859), S. 145.

Bartsch, Gr. 155, 18.
Str. 2.

E s'eu anc jorn fui gais ni amoros,
ar non ai joi d'amor ni l'en esper,
ni autre jois no·m pot al cor plazer,
ans mi semblon tug autre joi esmai.
Pero d'amor — que·l ver vos en dirai —
nom lais del tot ni no m'en puesc mover;
enan no vau ni no puesc remaner,
aissi cum cel qu'e mieg de l'albr' estai,
qu'es tan pojatz que no sap tornar jos
ni sus no vai, tan li par temeros[1].

M. F. 80, 1.
Str. 1.

Gewan ich ze Minnen ie guoten wân,
nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen,
wan ich enweiz wie mir sûle gelingen,
sît ich si mac weder lâzen noch hân.
mir ist als dem der ûf den boum da stîget
und niht hôher mac und dâ mitten belîbet
und ouch wider komen mit nihte kan
und alsô die zît mit sorgen hin trîbet.

Bartsch, Gr. 155, 21. Str. 1.

Sitot me sui a tart aperceubutz,
aussi com cel qu'a tot perdut e jura
que mais no joc, a gran bon' aventura
m'o dei tener, car me sui conogutz
del gran engan qu'Amors vas mi fazia;
qu'ab bel semblan m'a tengut en fadia
mais de detz ans, a lei de mal deutor
qu'ades promet, mas ræ non pagaria[1].

Str. 2.

Mir ist alse deme der dâ hât gewant
sînen muot an ein spil und er dâ mite verliuset
unde erz verswert: ze spâte erz verkiuset.
alsô hân ich mich ze spâte erkant
der grôzen liste die diu Minne hâte,
mit schoenen gebaerden si mich ze ir brâhte
und leitet mich áls der boese géltaere dan,
der wol geheizet und geltes nie dâhte[1].

Wenn die erste Strophe von Rudolfs Lied sich recht eng an das provenzalische Vorbild anlehnt, so finden wir in der zweiten Strophe nicht nur eine auffallende Übereinstimmung mit dem Inhalt des provenzalischen Liedes, sondern Rudolf übernimmt auch den provenzalischen Strophenbau, was sich aus der gleichen Länge der

---

[1] Kritischer Text nach Stroński, l. c. Nr. 7 und Bartsch, Chrest. prov. Sp. 133; Diez, Poesie, S. 245 übersetzt die Texte wie folgt:

prov. Vorbild:

Und war ich jemals fröhlich und voll Liebe,
Jetzt hab' ich keine Wonne der Liebe und hoffe nicht darauf . . .
Doch von Liebe will ich euch die Wahrheit sagen:
Sie bindet mich nicht, und doch kann ich ihr nicht entfliehn;
Ich gehe nicht aufwärts, und kann auch nicht zurückbleiben,
So wie der, der sich mitten auf dem Baum befindet
Und so hoch gestiegen ist, daß er nicht mehr herab kann,
Und hinauf nicht mag, so gefährlich scheint es ihm.

Wiewohl ich es spät erkannt habe,
Wie der, der alles verloren hat, und schwört
Nie wieder zu spielen; muß ich doch für großes Glück
Es halten, daß ich wahrgenommen
den großen Betrug, den Liebe gegen mich beging,
Die mich mit schönen Mienen in der Torheit hielt
Länger als zehn Jahre, wie der böse Schuldner,
Der stets verspricht, doch nie zu zahlen denkt.

mhd. Nachahmung:

Gewann ich zu minnen je gute Hoffnung
So habe ich nun von ihr weder Trost noch Vertrauen,
Denn ich weiß nicht, wie es mir gelingen soll,
Da ich sie weder lassen kann noch haben.
Mir ist als dem der auf den Baum da steiget
Und nicht höher kann, und damitten bleibet,
Und auch mit nichten herab kommen kann,
Und also die Zeit mit Sorgen vertreibet.

Mir ist als dem, der da hat gewandt
Seinen Sinn an ein Spiel, und damit verliert,
Und es verschwört, doch es zu spät aufgibt;
Also habe ich zu spät erkannt
Die große List, welche Minne wider mich übt;
Mit schönen Gebärden brachte sie mich zu sich,
Und leitet mich, wie böser Schuldner tut,
Der wohl verheißet, und der Zahlung nie gedachte.

Verse, aus der gleichen Anzahl von Versen in der Strophe, aus der gleichen Reimfolge in derselben und aus dem Streben, die gleichen Reime in allen Strophen (coblas unissonans) wie das Vorbild (Bartsch, Gr. 155, 21) zu bringen, leicht erkennen läßt.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit einem ausgesprochenen Kontrafaktum zu tun haben, wie deren oben für die Trouvère-Lieder angeführt wurden. Es erhebt sich nun die Frage, ob das deutsche Minnelied nach derselben Melodie wie das provenzalische Vorbild gesungen wurde.

Da die Troubadour-Lieder eine unzertrennliche Einheit von Melodie und Text darstellen, wobei der Melodie nicht selten der Vorrang gebührt, so ist sicher anzunehmen, daß Rudolf mit dem Liedtext auch die Liedmelodie kennen gelernt hat. Es war in jener Zeit auch nichts Außergewöhnliches, wenn ein Dichter zu einer beliebten ausländischen Melodie einen neuen Text dichtete. Das ist für das Trouvère-Lied oben nachgewiesen worden. Bekannt ist, daß Rambaut de Vaqueiras (dichtete 1180—1207) die berühmte provenzalische Estampida „Kalenda Maia, Ni flor de faia, Ni cant d'ausell . . .“ auf die Melodie einer altfranzösischen Estampie gedichtet hat, die ihm am Hofe von Bonifacius II. von Montferrat von zwei nordfranzösischen Jongleurs auf der Fiedel vorgespielt wurde. Von dieser provenzalischen Estampida heißt es: „aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida que·l ioglar fasion en las violas[1]“.

Auch für den Minnesang gibt es in dieser Hinsicht ein wichtiges Zeugnis. Ulrich von Lichtenstein berichtet uns, daß ihm in Bozen (1225) von seiner Dame eine (italienische, vielleicht auch provenzalische) Liedmelodie gesandt worden sei mit dem Auftrag, er solle für sie auf diese Melodie ein deutsches Lied dichten. In Ulrichs „Frauendienst“[2] heißt es inbezug hierauf 112, 31: „iu hât mîn vrowe hergesant bî mir ein wîs diu unbekant ist in tiutschen landen gar (daz sült gelouben ir für wâr) dâ sult ir ir tiutsch singen in: des bitet si, der bot ich bin. Ulrich lernte die Weise [die wîse ich lernte an der stat] und dichtete darauf ein Lied, das er „eine sincwîse“ nannte [und sanc drin reht als si mich bat —. nu hoeret: diu liet sprechent so]:

> Wê war umbe sul wir sorgen?
> vreude ist guot.

Leider ist uns die Melodie zu Ulrichs Lied nicht erhalten geblieben, so daß wir sie nicht mit provenzalischen Melodien jener Zeit vergleichen können. Die Tatsache aber bleibt bestehen, daß romanische Melodien auch von deutschen Dichtern in ihren Liedern benutzt worden sind.

Wir werden deshalb annehmen dürfen, daß in jenen frühen Zeiten des Minnesangs, in denen enge Berührungspunkte mit der provenzalischen Lyrik der Zeit mit Sicherheit festgestellt werden können, auch ein Einfluß der provenzalischen Melodien vorhanden gewesen sein muß, und daß bei formaler Übereinstimmung im Strophenbau neben enger, inhaltlicher Berührung der Texte auch eine Übernahme der Melodie stattgefunden hat.
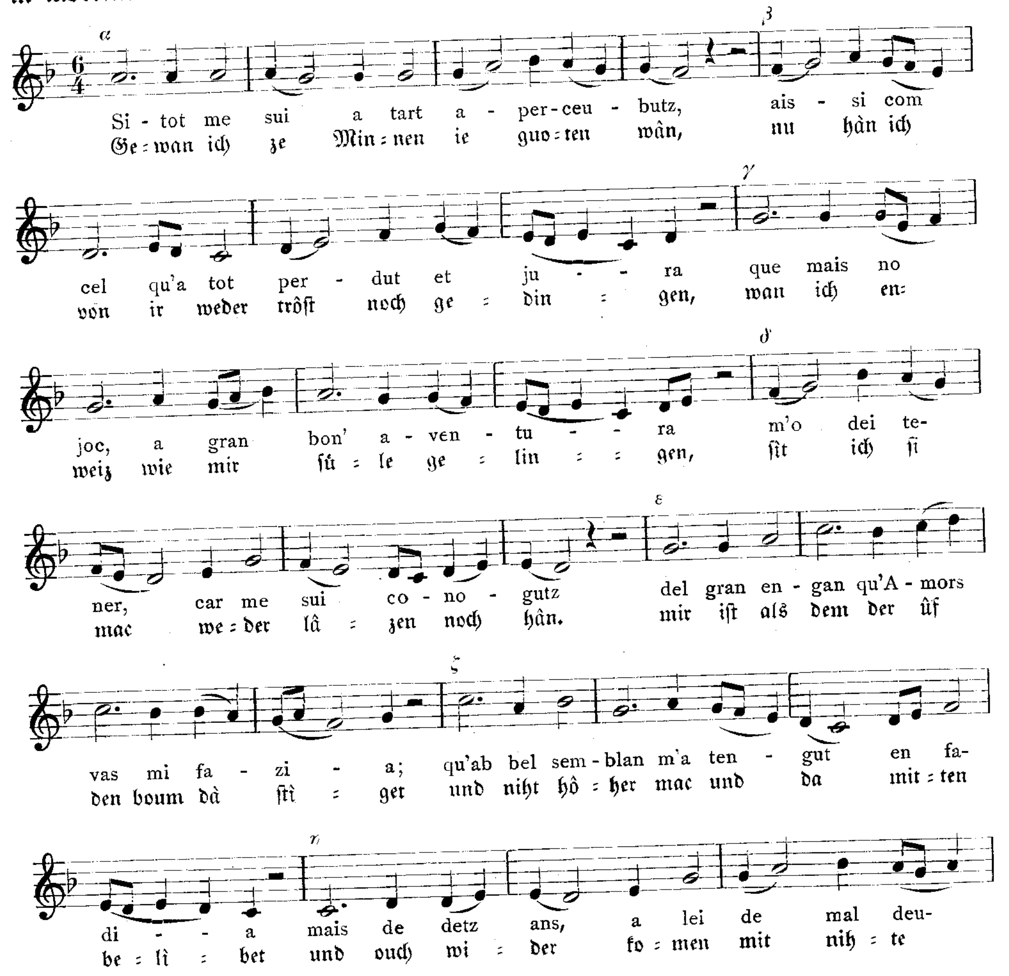
---

[1] Vgl. P. Aubry, Trouvères et Troubadours, in Les Maîtres de la Musique, Paris [2] (1910), S. 53 ff.
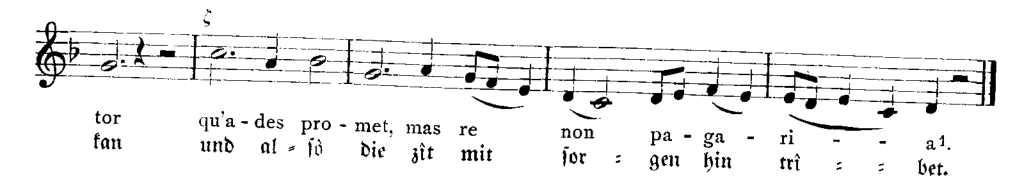
[2] Bechstein, Ulrichs von Liechtenstein Frauendienst, gedr. in Deutsche Dichtungen des Mittelalters Bd. 6, Leipzig (1888), S. 128 ff. — Bartsch, Deutsche Liederdichter, Stuttgart [4] (1906).

Allerdings sind wir bei dem fast vollständigen Fehlen von Melodien zu den Minneliedern dieser ersten Epoche nicht in der Lage, die Richtigkeit der obigen Vermutung, die jedoch viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, nachzuprüfen.

Die Melodie des provenzalischen Liedes Sitot me sui a tart aperceubutz ist nun in der Hs. G = Mailand, Ambrosiana R 71 superiore fol. 3a in Quadratnotation überliefert. Wie ist diese aber zu interpretieren? Mit andern Worten: wie ist sie in moderne Notation zu übertragen?

Das mhd. Lied weist untrüglich daktylischen Rhythmus auf. Da dieser Rhythmus der mhd. Metrik dieser Zeit fremd ist, muß ihn Rudolf entlehnt haben. Nun liegt es natürlich am nächsten, anzunehmen, daß er ihn seinem provenzalischen Vorbild nachgebildet hat. Dem deutschen Ohr müssen also beim Vortrage dieses provenzalischen Liedes deutlich Daktylen vernehmbar gewesen sein, sonst wäre nicht zu verstehen, warum Rudolf von dem mhd. Brauch, der nur Jamben und Trochäen kennt, abwich. Daktylen repräsentieren in der mittelalterlichen Terminologie den sog. dritten Modus (▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ usw. = 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.). Die Übertragung in moderne Notation muß demzufolge lauten:





Die Melodie bringt für jede Verszeile eine neue Tonreihe, nimmt aber für die letzte Verszeile refrainartig die Tonreihe der drittletzten Verszeile in vert und elos differenziert wieder auf. Die Unterlage des mhd. Textes unter die Melodie des provenzalischen Liedes macht keinerlei Schwierigkeiten: jeder Silbe der provenzalischen Vorlage entspricht eine im mhd. Lied. Aber eine Übereinstimmung von gutem Taktteil und Betonung von Wortstamm, die man eigentlich von einem deutschen Lied erwarten sollte, ist in dem mhd. Text kaum vorhanden.

Das Romanische, das seinen Wortakzent nach den jeweiligen Endungsverhältnissen des Wortes regelt, kennt keinen feststehenden Akzent auf dem Wortstamm; der Akzent hat deshalb weniger von der Schwere, die der Stammsilbenbetonung innewohnt, und ordnet sich infolgedessen leichter einem gegebenen Rhythmus unter. Das Germanische hingegen kann den Akzent auf dem Wortstamm nicht entbehren, kann deshalb nicht wahllos bei der Verteilung von Silben im Taktinnern verfahren, auch nicht ohne weiteres die Stammsilben auf den ausgesprochen schlechten Taktteil verlegen. Die Verszeile:

´– ◡ ◡ ´– ◡ ◡ ´– ◡ ◡ ´–

Gewan ich ze Minnen ie guoten wân,

in der mit Ausnahme des Reimwortes nur eine Vorsilbe und Füllwörter den Hochton tragen, dagegen alle Stammsilben von Bedeutung tonlos sind, liest sich ohne Zweifel natürlicher und besser in der Form:
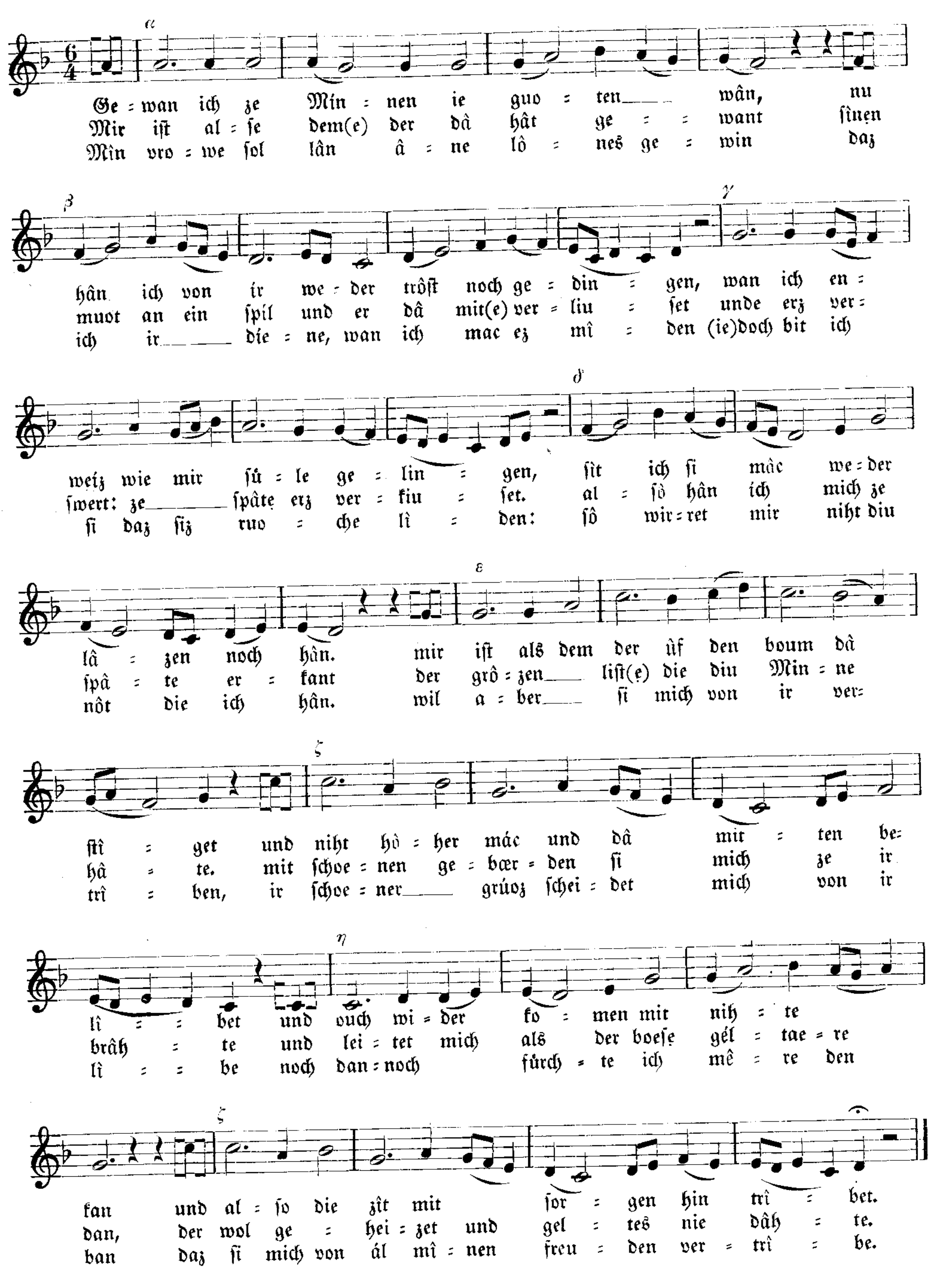
◡ ´– ◡ ◡ ´– ◡ ◡ ´– ◡ ´–

Gewan ich ze Minnen ie guoten wân.

Allerdings wird der schlechte Eindruck der ersten Interpretation durch den gesanglichen Vortrag etwas gemildert, aber nie ganz beseitigt werden. Im späteren Meistergesang wäre eine solche Divergenz von Wortbetonung und gutem Taktteil, die sich naturgemäß aus der sklavischen Verwendung des dem deutschen Sprachgefühl an und für sich fremden und widerstrebenden Silbenzählungsprinzips ergeben mußte, vielleicht möglich gewesen, doch mußte dem ausgehenden 12. Jahrhundert ein solches Verfahren höchst befremdlich vorkommen.

Es erhebt sich nun die Frage, wie die provenzalische Melodie mit den Forderungen der mhd. Metrik in Einklang gebracht werden kann, ohne weder dem mhd. Text noch der Melodie Gewalt anzutun. Es wird in erster Linie darauf zu achten sein, daß die Hauptwortakzente immer auf den guten Taktteil zu liegen kommen und zwar so, daß die Stammsilbe des Reimwortes auf den letzten guten Taktteil der Tonreihe fällt. Also:

---

[1] Der kritische Text entstammt Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg [6] (1904), S. 133 f; der dipl. Textabdruck findet sich bei Bertoni, Canz. Ambr. S. 8.



Die Einrichtung der Melodie für das mhd. Lied stößt auf keine sonderlichen Schwierigkeiten. Der Vorliebe des Deutschen für Auftakt gemäß ist ein Auftakt in [ ] hinzugefügt worden, und zwar, der Gepflogenheit der Zeit entsprechend, auf derselben Stufe wie der folgende Ton des guten Taktteils. Die Melodie erleidet hier-

durch keine wesentliche Veränderung. Allerdings entspricht der kritische Text der Ausgabe in M. F. an manchen Orten nicht recht den Anforderungen der Melodie; es wird deshalb Aufgabe der Philologen sein, an Hand der Melodie die verschiedenen Lesarten nachzuprüfen.

II.

Um dieselbe Zeit, in der das oben besprochene Lied entstand, im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, tritt Rudolf mit einem weiteren Lied, das er seinem Zeitgenossen Peire Vidal abgelauscht hatte, vor die Öffentlichkeit: es ist das Lied (M. F. 84, 10—36) Nun ist niht mêre mîn gedinge, das das um 1189 entstandene Lied Peire Vidals (Bartsch, Gr. 364, 37) Pos tornatz sui en Proensa überträgt und nachahmt[1].

Die Gegenüberstellung einer Strophe mag hier genügen:

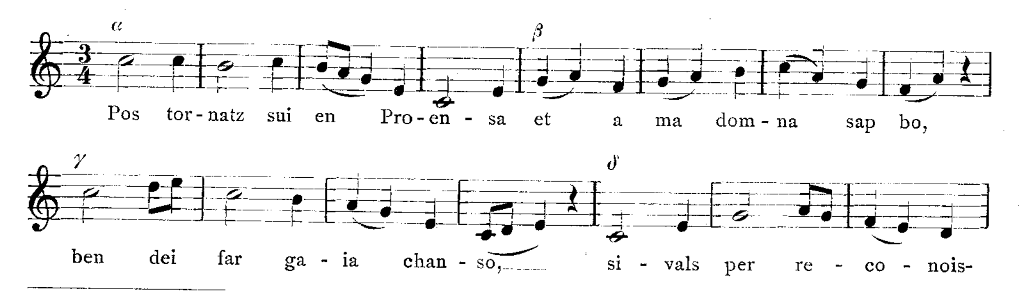
Bartsch, Gr. 364, 37.
Str. 3.

E quar anc no fis falhensa,
sui en bona sospeisso
que·l maltraitz me torn en pro,
pos lo bes tan gen comensa.
E poiran s'en conortar
en mi tuit l'autr' amador,
qu'ab sobresforsiu labor
trac de neu freida foc clar
et aigua doussa de mar[2].

M. F. 84, 10—36.
Str. 2.

Swer sô staeten dienest kunde,
des ich mich doch troesten sol,
dem gelunge lîhte wol.
ze jungest er mit überwunde
daz sende leit daz nâhen gât:
daz wirt lachen unde spil;
sîn trûren gât ze freuden vil;
in einer stunt sô wirt es rât,
daz man zehn jâr gedienet hât.

Die Melodie des provenzalischen Liedes ist in der schon oben erwähnten Mailänder Hs. der Ambrosiana, R 71, superiore fol. 42d überliefert; sie lautet:



[1] K. Bartsch, l. c. Zeitschrift für deutsches Altertum XI (1859), S. 149 f.
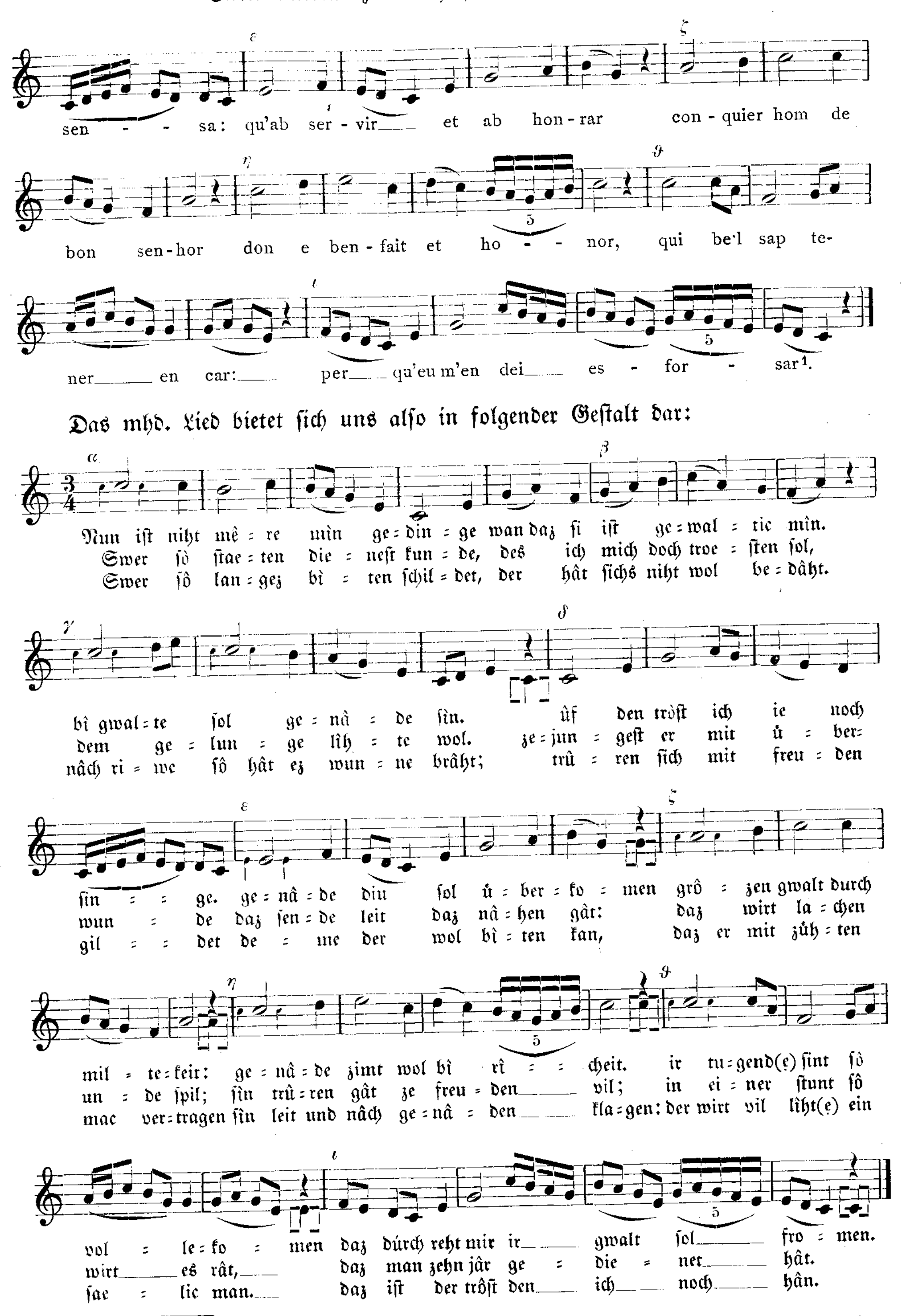
[2] Ich gebe eine Übertragung des provenzalischen Textes. Herr Dr. W. Pollatschek, Frankfurt a. M., war so freundlich, eine Übertragung des mhd. Textes beizusteuern.

prov. Vorbild:

Und weil ich niemals mich verfehlte,
bin ich guter Erwartung voll,
daß Leid sich mir in Freude verkehre, —
fängt doch das Glück schon langsam an.
Und trösten werden sich dann können
mit mir die andern Liebenden;
denn mit übermenschlicher Mühe
zieh' Feuer ich aus kaltem Schnee
und süßes Wasser aus dem Meere.

mhd. Nachahmung:

Wer so treuen Dienst verstände,
(darum sollt ich haben Mut)
dem gelänge alles gut.
Zuletzt damit er überwände
das Sehnsuchtsleid, das ihn beschwert.
Das wird Lachen dann und Spiel,
und Freud ist seines Trauerns Ziel.
In einer Stunde wird ihm wert,
daß er zehn Jahre Dienst begehrt.



[1] Kritischer Text: Anglade, Les poésies de Peire Vidal, gedr. als Nr. 11 der Classiques français du moyen âge, Paris (1913) S. 89; dipl. Textabdruck der Hs. G bei Bertoni, Canz. Ambr. S. 132.

III.

Das zweite Lied Rudolfs (M. F. 80, 25 ff.): „Minne gebiutet mir daz ich singe“ ist inbezug auf seinen Strophenbau unter allen Minneliedern ganz einzig und allein dastehend. Es zeigt nicht nur daktylischen Rhythmus, versucht nicht nur im Abgesang denselben Reim durchzuführen, sondern nimmt in der ersten Verszeile der zweiten, dritten und vierten Strophe den jeweils vorhergehenden, d. h. also den letzten Vers der vorhergehenden Strophe auf; also:

Ende von Str. 1. nu waere mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze.
Anfang von Str. 2. Ez stêt mir niht so. ich enmac ez niht lâzen

. . . . .

Ende von Str. 2. ist éz ir leit, dóch dien ich ir iemer mêre.
Anfang von Str. 3. Iemer mêre wil ich ir dienen mit staete,

. . . . .

Ende von Str. 3. ez wellent durch dáz niht von ir mîne sinne.
Anfang von Str. 4. Mîne sinne welnt durch daz niht von ir scheiden,

eine Strophenverknüpfung, die der deutschen Metrik bis dahin vollkommen fremd war[1], die aber bei den Troubadours[2] geübt wurde und die auch in der provenzalischen Metrik, in den Leys d'Amors[3] einen *terminus technicus* erhalten hat: es sind coblas capfinidas.

Rudolfs Lied hat also den Strophenbau:

Str. 1. a˘ b˘ a˘ b˘ c c c b˘
Str. 2. d˘ e˘ d˘ e˘ c c c e˘
Str. 3. f˘ g˘ f˘ g˘ c c c g˘
Str. 4. h˘ i˘ h˘ i˘ i˘ k k k i˘

wobei die einzelnen Verse gleichlang sind und deutlich zu erkennen geben, daß sie dem romanischen Zehnsilber nachgebildet sind.

Dieser Strophenbau weist unbedingt auf ein romanisches Vorbild hin, wie Bartsch[4] bereits betont hat. Nun ist diese Strophe sowohl von Troubadours — besonders zu Tenzonen — wie von Trouvères gebraucht worden, aber keines der Lieder von Folquet de Marseille noch von Peire Vidal weist diesen Bau auf. Rudolf muß also noch andere Troubadours oder Trouvères gekannt haben. Bartsch führt deshalb auch eine ganze Reihe von Dichtern an, die in dieser Strophenform:

a b a b c c c b
10˘ 10˘ 10˘ 10˘ 10 10 10 10˘

gedichtet haben, ohne jedoch ein bestimmtes Vorbild angeben zu können[5].

---

[1] Spätere Dichter, die ebenfalls unter romanischem Einfluß standen, vielleicht auch schon bei Rudolf von Fenis gelernt hatten, brauchen diese Kunstform, so: Gotfrid von Nifen, von der Hagen, Minnesänger I, 62 XLIX; Rudolf von Rotenburk ib. I, 88, XIII; Singenberg ib. I, 294, XVIII; Walter von Mezze ib. I, 308, IV; Der tugenthafte Schrîber ib. II, 150, VI.

[2] Bartsch, Die Reimkunst der Troubadours, gedr. in Jahrbuch für romanische und englische Literatur Bd. I (1859), S. 178 ff. gibt eine Zusammenstellung der betreffenden provenzalischen Gedichte.

[3] Gatien-Arnoult, Las Leys d'Amors, gedr. in Monumens de la litérature romane, Toulouse (1841—48), Bd. I, S. 280.

[4] K. Bartsch, Zeitschrift für deutsches Altertum XI (1859), S. 157.

[5] Vgl. auch das alphabetische Verzeichnis sämtlicher Strophenformen der provenzalischen Lyrik

Rudolfs Vorbild kann natürlich nur ein Lied gewesen sein, das infolge seiner Beliebtheit — wie die beiden oben besprochenen Lieder, die nach Bartsch, Grundriß, in je 20 verschiedenen Hss. überliefert sind, es zur Genüge beweisen — größere Verbreitung, auch über die Landesgrenzen hinaus, gefunden haben mag. Andererseits muß das Vorbild vor 1196 nicht nur entstanden, sondern auch bekannt geworden sein, denn noch vor dem 30. August 1196 ist Rudolf gestorben.

Schon unter diesen Gesichtspunkten betrachtet, kommt keine der von Bartsch angeführten provenzalischen Tenzonen (Gr. 25, 1; 238, 2; 248, 75 und Raynouard, Choix de poésies originales des troubadours Bd. 5, S. 207 und 290), noch die Sirventes (Gr. 76, 22 und 282, 6), noch die Kanzone (Gr. 390, 1) in Betracht. Entweder sind diese Lieder und ihre Dichter fast unbekannt gewesen, oder sie lebten später als Rudolf. Vor allen Dingen aber zeigt keines dieser Lieder coblas capfinidas, und unter den von Bartsch zusammengestellten provenzalischen Liedern mit coblas capfinidas ist wieder keines, das den Strophenbau des Minneliedes aufweist.

Ein provenzalisches Lied scheint also nicht als Vorbild in Betracht zu kommen. Wo werden wir nun Ausschau halten? Von überragendem Wert war in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unter den romanischen Literaturen nur noch die nordfranzösische. Zwar liegt der Schwerpunkt hier mehr auf der epischen Seite, doch hatte die Lyrik auch manch tüchtigen Vertreter aufzuweisen. Sollte der Einfluß der nordfranzösischen Lyrik in Deutschland ganz hinter dem der höfischen Epik zurückgeblieben sein?

Das glänzende Reichsfest in den Pfingsttagen des Jahres 1184, bei dem die Schwertleite der Söhne Friedrich Barbarossas in Mainz stattfand, vereinigte französische und deutsche Ritter in edlem Wettstreit. Sänger und Spielleute aus allen Landen waren herbeigeeilt und lauschten unter anderm auch den Liedern des uns heute noch bekannten Trouvère Guiot de Provins. Heinrich von Veldeke, aus der Gegend von Maestricht stammend, verkündete als einer der ersten Sänger französische Art in deutschem Lied.

Auch Hartmann von Aue scheint die Lieder des Conon de Béthune gekannt zu haben[1].

Die altfranzösische Lyrik besitzt, wie die provenzalische, eine Reihe von Liedern, die weiteste Verbreitung gefunden haben. Zu diesen gehört auch die zweite Strophe des Liedes Rayn. 1232 Bien cuidai toute ma vie ... von Gace Brulé[2]. Diese Strophe hat nicht nur in dem bekannten Roman de Guillaume de Dole[3], der 1200 entstand, Aufnahme gefunden, wo sie in V. 3611 einem „monsegnor Gasson" zugeschrieben wird; sie wird nicht nur in dem um 1225 geschriebenen Roman de la Violette von Girbert de Montreuil[4] — der allerdings eine Nachahmung des Roman

bei Maus, Peire Cardenals Strophenbau ..., gedr. in Stengels Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiet der romanischen Philologie, Bd. 5, Marburg (1884), S. 108.

[1] Piquet, Etude sur Hartmann d'Aue, Paris (1898), S. 57 und 79ff.

[2] Ausgabe: G. Huet, Chansons de Gace Brulé in Société des anciens textes fr., Paris (1902), S. 92f.

[3] Ausgabe: Servois, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole in Soc. des anc. textes fr., Paris (1893).

[4] Ausgabe: Fr. Michel, Le Roman de la Violette ou de Gerard de Nevers par Girbert de Montreuil, Paris (1834).

de Guillaume de Dole ist — angeführt, sondern hat auch ihren Weg in zwei provenzalische Liedersammlungen gefunden: wir begegnen ihr da in den Hss. G = Mailand, Ambrosiana R 71 superiore fol. 129c[1] und Q = Florenz, Riccardiana 2909 fol. 107d[2].

Diese Strophe hat auch Reinmar von Hagenau gekannt, denn er hat sie in seinem Lied (M. F. 162, 7 ff.) Ein wîser man sol nicht ze vil ... benützt, wie Schultz-Gora[3] nachgewiesen hat. Reinmar von Hagenau scheint jedoch das ganze Lied gekannt zu haben, denn er benützt auch die dritte Strophe von Gaces Lied. Allerdings ist Reinmar nicht weiter als zur Übernahme des Stoffes gegangen, die altfranzösische Strophenform hat er nicht nachgeahmt.

Es nimmt also auch die nordfranzösische Lyrik tätigen Anteil an der Entwicklung des deutschen Minneliedes, und es kann wohl sein, daß Rudolf auch von dieser Seite beeinflußt worden ist. Auch die nordfranzösische Lyrik kennt Lieder mit coblas capfinidas[4], die mehr oder weniger streng durchgeführt sind. In dieser Liste taucht auch ein Lied auf, das neben den coblas capfinidas auch noch den Strophenbau von Rudolfs Lied aufweist: es ist Rayn. 1102 De bone amour et de loial amie ..., eines der bekanntesten Lieder des Gace Brulé.

Die beiden ersten Strophen der Lieder mögen ein Bild über ihren Bau geben:

Rayn. 1102[5].

De bone amour et de loial amie
me vient souvent pitiez et remenbrance;
si que jamés a nul jor de ma vie
n'oublierai son vis ne sa semblance;
por ce, s'Amors ne s'en vuet plus souffrir,
qu'ele de touz ne face à son plaisir
et de toutes; més ne puet avenir
que de la moie aie bone esperance.

M. F. 80, 25 ff.

Minne gebiutet mir daz ich singe
unde wil niht daz mich iemer verdrieze.
nu hân ich von ir weder trôst noch gedinge,
und daz ich îht mînes sanges genieze.
si wîl daz ich iemer dien ân solhe stat
dâ noch mîn dienest ie vil kleine wac
unde al mîn stæte gehelfen niht mac.
nu waere mîn reht, möht ich, daz ich ez lieze.

---

[1] Bertoni, Il Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 sup. Gesellschaft für romanische Literatur Bd. 28, Dresden (1912), S. 431.

[2] Bertoni, Il Canzoniere provenzale della Riccardiana 2909, gedr. in Ges. für rom. Lit. Bd. 8, Dresden (1906), S. 206.

[3] Schultz-Gora, Rainmar von Hagenau und Auboin de Sezane in Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. 31 (1887), S. 185—189. Das in Frage kommende Lied ist nicht von Auboin de Sezane, wie Schultz-Gora annimmt, sondern von Gace Brulé.

[4] Schultz-Gora gibt in „Zwei altfranzösische Dichtungen", Halle[3] (1916), S. 24 eine Liste solcher Lieder.

[5] Ausgabe: Huet, l. c. S. 16 ff. Ich lasse eine Übersetzung des altfranzösischen Textes folgen und stelle die Übertragung des mhd. Textes von Herrn Dr. W. Pollatschek daneben.

prov. Vorbild:

Von reiner Liebe und von treuer Freundin
kommt mir oft Rührung und Erinnerung,
so daß ich an keinem Tage meines Lebens
ihr Antlitz noch ihre Erscheinung vergessen werde:
deshalb, wenn Minne es nicht mehr missen will,
möge sie es zu ihrem Vergnügen für jedermann
tun, aber es kann nicht sein,
daß ich von der meinigen gute Hoffnung hege.

mhd. Nachahmung:

Liebe gebietet mir, daß ich singe,
will nicht, daß einmal ich mich verdrieße.
Nicht ist, daß Trost sie und Hoffen mir bringe,
und daß ich je meines Sanges genieße.
Sie will, daß ich immerdar dienen mög dort,
wo mir mein Dienst, ach, nur all zu leicht wog,
wo meine Treue um den Lohn sich betrog.
Geschäh mir nun Recht, möcht ich, daß ich es ließe.

Coment porroie avoir bone esperance
a bone amor ne a loial amie,
ne a vers oilz, n'a la douce semblance
que ne verrai jamés jor de ma vie?
Amer m'estuet, ne m'en pois plus sofrir,
celi cui ja ne venra a plaisir
et si ne sai coment puist avenir
qu'aie de li ne secors ne aïe.

Coment porrai avoir secors n'aïe
. . . . .

Ez stêt mir niht sô. ich enmac ez niht lâzen
dáz ich daz herze iemer von ir kêre.
éz ist ein nôt daz ich mich niht kan mâzen,
ich minne si diu mich dâ hazzet sêre
und iemer tuon swiez doch mir dâr umbe ergât.
mîn grôziu staete mich dés niht erlât,
unde ez mich leider kleine vervât.
ist éz ir leit, doch dien ich ir iemer mêre.

Iemer mêre wil ich ir dienen mit staete,
. . . . .

Durch die eigentümliche Strophenverknüpfung weisen alle ungeraden Strophen die Reimfolge a b a b c c c b, die geraden die Reihenfolge b a b a c c c a auf; der Abgesang bleibt bis auf die letzte Verszeile, in den Stollen ändert sich der Reim. Alle diese Erscheinungen treten auch bei Rudolf auf, allerdings nicht so konsequent durchgeführt.

Inhaltlich sind keine direkten Entlehnungen — wie in den oben besprochenen Stücken — nachweisbar, doch haben beide Lieder recht ähnlichen Charakter; aber es gibt auch Kontrafakta, die nur in der Form, nicht im Inhalt dem Vorbild folgen; und das ist auch hier der Fall.

Gace Brulés Lied begegnet uns fast in allen altfranzösischen — in 14 verschiedenen — Liederhandschriften, es hat bis jetzt nachweisbar drei altfranzösischen Liedern — Rayn. 247, 1102a und 1178 — als Vorbild gedient, kann also wohl bei der Bedeutung des Dichters, der schon um 1200 von dem Roman de Guillaume de Dole als ein Dichter von Ruf genannt wird, auch in der Schweiz bekannt geworden sein. Diese Vermutung hat nichts Befremdliches, liegt doch Neuenburg dicht an der romanischen Sprachgrenze, viel günstiger als das tief im Elsaß liegende Hagenau, wo Reinmar etwa um dieselbe Zeit ein Lied Gace Brulés kennen gelernt hat (vgl. oben S. 82).

Im Folgenden gebe ich von den vier Haupthandschriften-Gruppen je eine Lesart, und zwar von der ersten Gruppe die Hs. D = Rom, Vaticana, Reg. Christ. 1490 fol. 19c; von der zweiten Gruppe die Hs. K = Pariser Arsenal-Hs. 5198 pag. 79; von der dritten Gruppe die Hs. U = Paris, Bibl. nat. fr. 20050 fol. 7r^{0}, das sog. Ms. de Saint-Germain-des-Prés; und schließlich die Hs. O = Paris, Bibl. nat. fr. 846 fol. 41b, das sog. Ms. Baudelot.

Wie ist aber die Notation zu übertragen? Aus dem daktylischen Rhythmus des mhd. Liedes ergibt sich auch derselbe Rhythmus für das altfranzösische Vorbild. Des-
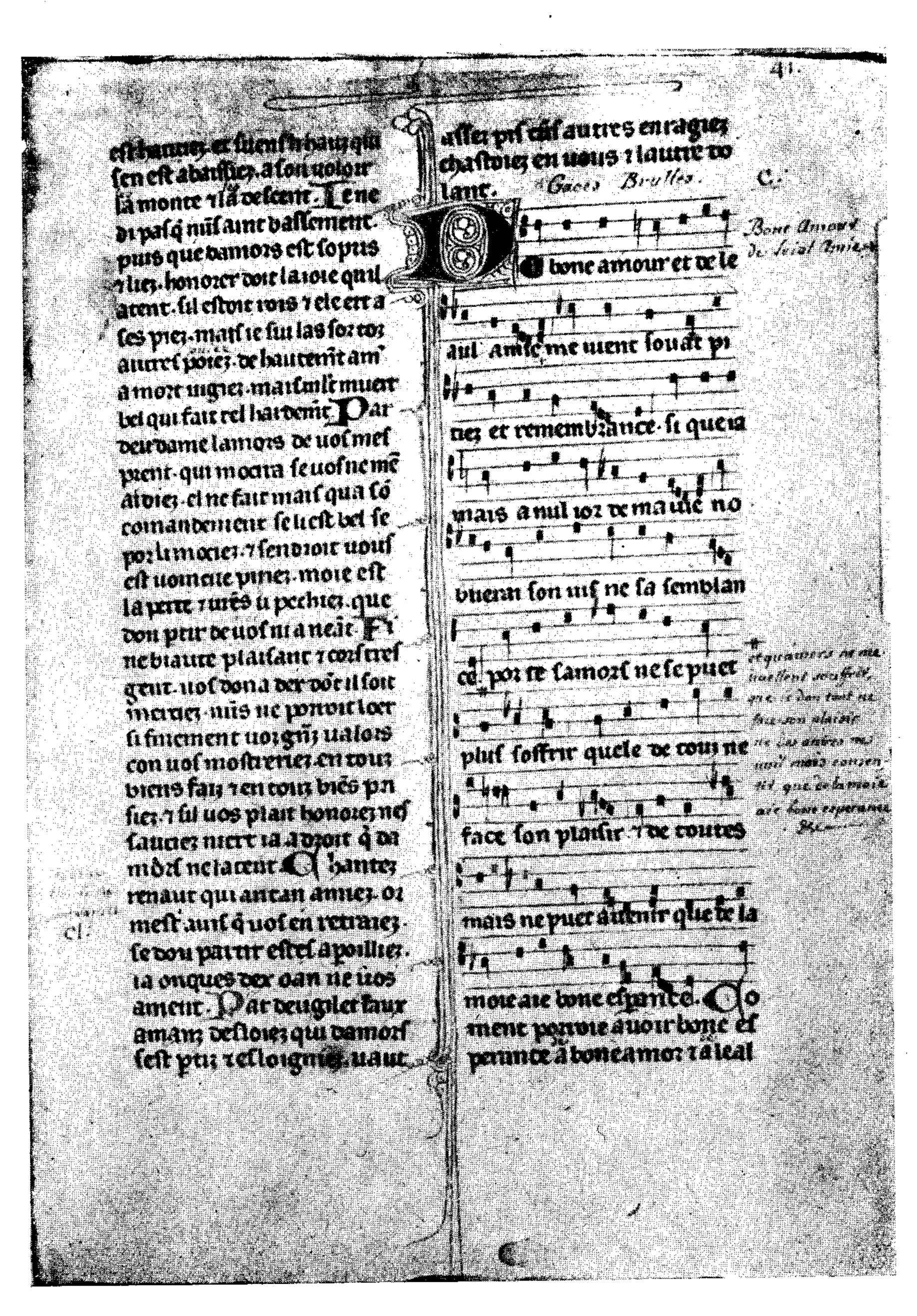
---

Wie könnte ich gute Hoffnung hegen
auf gute Liebe und treue Freundin,
noch auf ihre glänzenden Augen und ihre süße Erscheinung,
die ich in meinem Leben nie wieder sehen werde?
Lieben muß ich — und ich kann es nicht lassen —
das, was mir nie zum Vergnügen gereichen wird;
und so weiß ich nicht, wie es geschehen kann,
daß ich von ihr Hilfe und Rat erhalte.

Wie könnte ich Hilfe und Rat haben
. . . . .
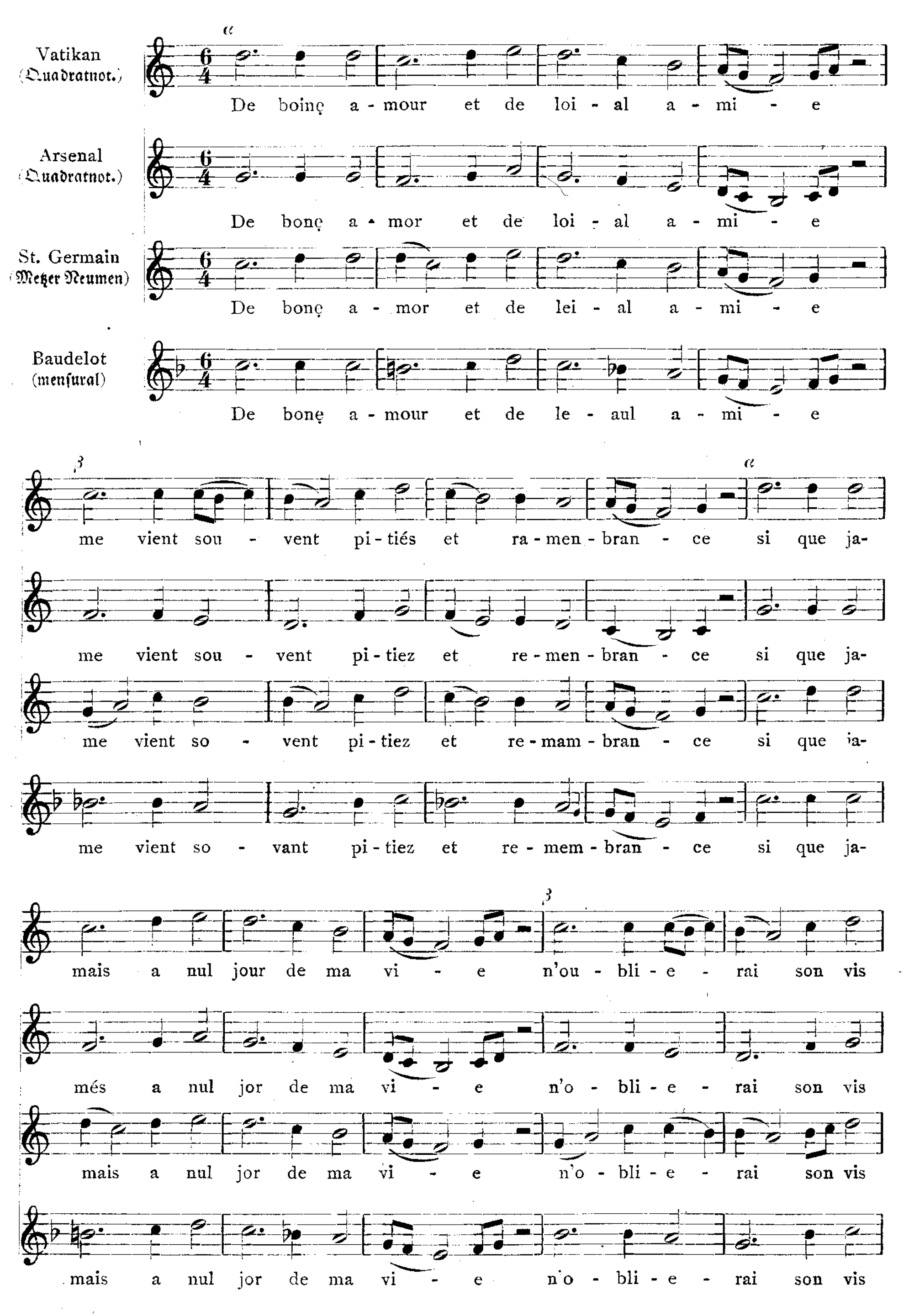
Doch es ist nicht so. Nicht kann ich es lassen,
daß ich mein Herz stets aufs Neu zu ihr wende.
Leiden muß ich, weil ich nicht mich kann fassen:
Sie liebe ich, bei der Haß ich nur fände,
und wie mirs ergehet, ich lieb immerfort,
weil meine Treue mir das nicht erläßt.
Ich dien vergebens, doch hält sie mich fest.
Und ists ihr auch leid, ich dien ihr ohne Ende.
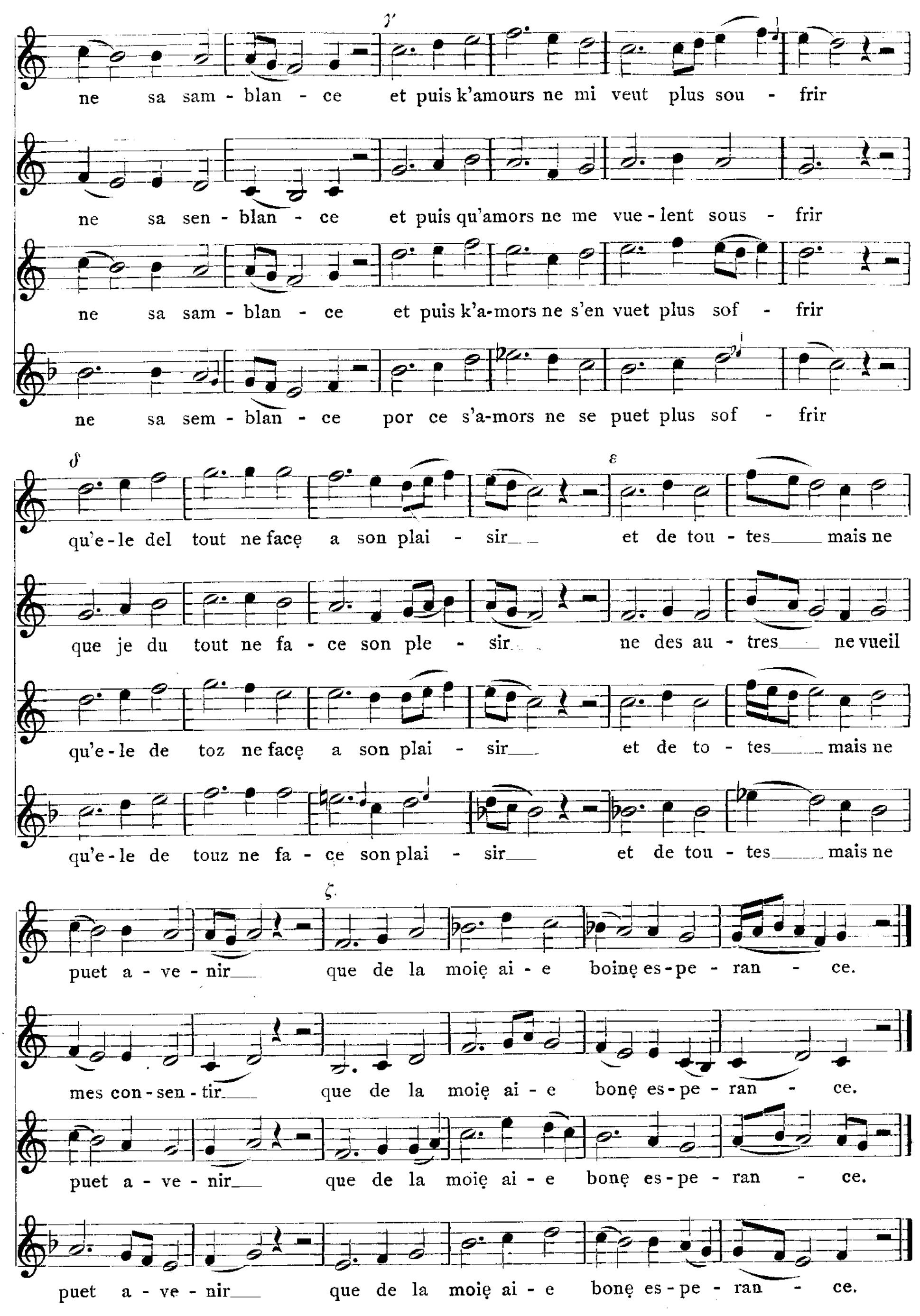
Ohne ein Ende will ich dienen in Treue
. . . . .



Ms. Baudelot, Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 846, fol. 41r⁰.
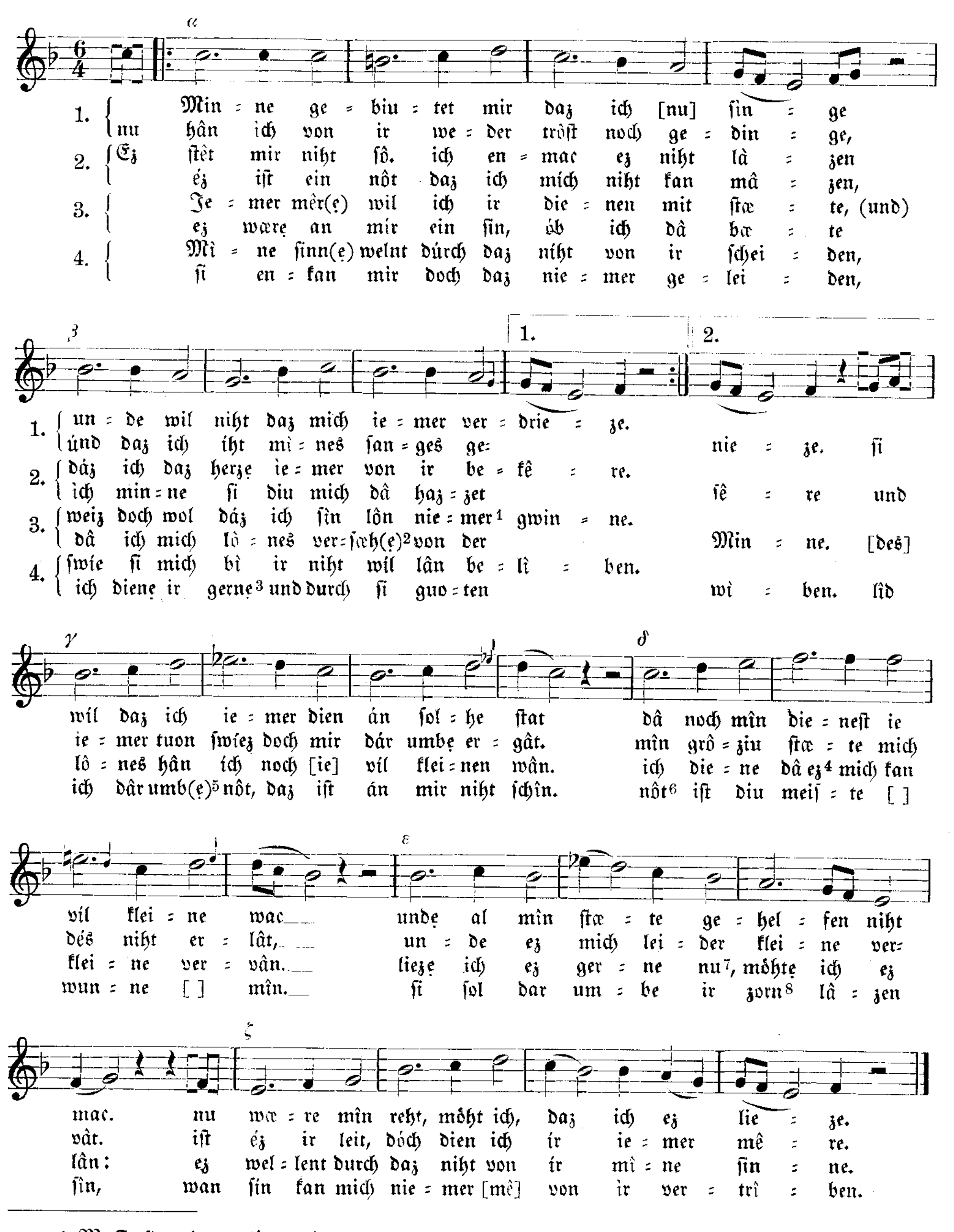
halb ist die Melodie im dritten Modus zu übertragen. Diese Auffassung wird durch die vollständig mensurale Aufzeichnung der Melodie im Ms. Baudelot, wie das Faksimile zeigt, bestätigt. Die Melodie lautet wie folgt:





Die einzelnen Überlieferungen weichen kaum voneinander ab, wenn auch manche Hss. Transpositionen vorgenommen haben. Die Übertragung der Notation ist infolge der vollständig mensuralen Aufzeichnung in der Hs. Baudelot vollkommen gesichert und beweist wieder von neuem die Richtigkeit der „modalen Interpretation“.

Das mhd. Lied wird also unter Zugrundelegung der Fassung der Melodie in der Hs. Baudelot wie folgt zu singen sein:



[1] M. F. sin niemer lôn gwinne.
[2] M. F. dâ ich lônes mich versæhe von der M.
[3] M. F. ich endine ir gerne.
[4] M. F. ich diene ie dar dâ ez mich.
[5] M. F. lìd ich dâr under nôt.
[6] M. F. diu nôt.
[7] M. F. nu lieze ich ez gerne.
[8] M. F. si sól ir zorn dár umbe lâzen sìn.

IV.

Aus jenem westlichen Grenzland stammt auch ein weiterer Minnesänger, **Hêr Friederich von Hûsen**, der, wohl weniger in seiner engeren Heimat als in Italien und Frankreich mit der romanischen Liedkunst in Berührung gekommen, stark unter ihrem Einfluß stand. Er stammte aus jenem Geschlecht der Hûsen, das schon von Spervogel (M. F. 25, 21) genannt wird und das im Nahetal oder bei Worms ansässig war. Um 1140 wurde Friedrich geboren. Von seinem Leben wissen wir kaum mehr, als daß er sich wiederholt — 1175 und 1186 auf 87 — in Italien aufgehalten hat, daß er 1187 Friedrich I. nach Frankreich begleitete, daß er 1189 auf den Kreuzzug zog, auf dem er am 6. Mai 1190 in einem Gefechte bei Philomeleum fiel.

Aber diese Daten genügen schon, um den Einfluß der provenzalischen Poesie auf seine Muse begreiflich zu machen. Seine Lieder verraten diesen fremden Einfluß nicht nur im Reim, Strophenbau und Rhythmus, sondern es sind bisher zwei seiner Lieder als direkte Kontrafakta nachgewiesen worden[1].

Wieder ist es ein Lied Folquets de Marseille, — ein Zeichen, wie beliebt seine Lieder bei den Zeitgenossen waren — (Bartsch, Gr. 155, 8) En chantant m'aven a membrar, das Friedrich für sein Lied (M. F. 45, 37 ff.) Si darf mich des zîhen niet, als Vorlage diente. Die dritte Strophe von Folquets Lied liegt der ersten Strophe von Friedrichs Lied zugrunde:

Bartsch, Gr. 155, 8.
Str. 3.

Qu'el garda vos e·us ten tan car
que·l cors en fai nesci semblar,
que·l sen i met l'engenh e la valor,
si qu'en error
laissa·l cor pel sen qu'el rete:
qu'om me parla, maintas vetz m'esdeve,
qu'eu no sai que,
e·m saluda qu'eu non aug re.
Per so ja mais nuls hom no m'occaizo,
si·m saluda et eu mot non li so[2].

M. F. 45, 37 ff.
Str. 1.

Si darf mich des zîhen niet,
ichn hete si von herzen liep.
des mohte si die wârheit an mir sehen,
und wil sis jehen.
ich kom sîn dicke in solhe nôt,
daz ich den liuten guoten morgen bot
engegen der naht.
ich was sô verre an si verdâht
daz ich mich underwîlent niht versan,
und swer mich gruozte daz ichs niht vernan.

---

[1] K. Bartsch, Nachahmung provenzalischer Poesie im Deutschen, gedr. in Germania Bd. I, (1856), S. 480 f. und K. Bartsch, Berthold von Holle, Nürnberg (1858), Einl. S. XXXVII Anm.

[2] Kritischer Text: Bartsch, Chrest. prov. Sp. 132; ich lasse eine Übertragung ins Deutsche folgen, daneben eine Übertragung des mhd. Textes von Herrn Dr. W. Pollatschek.

prov. Vorbild:
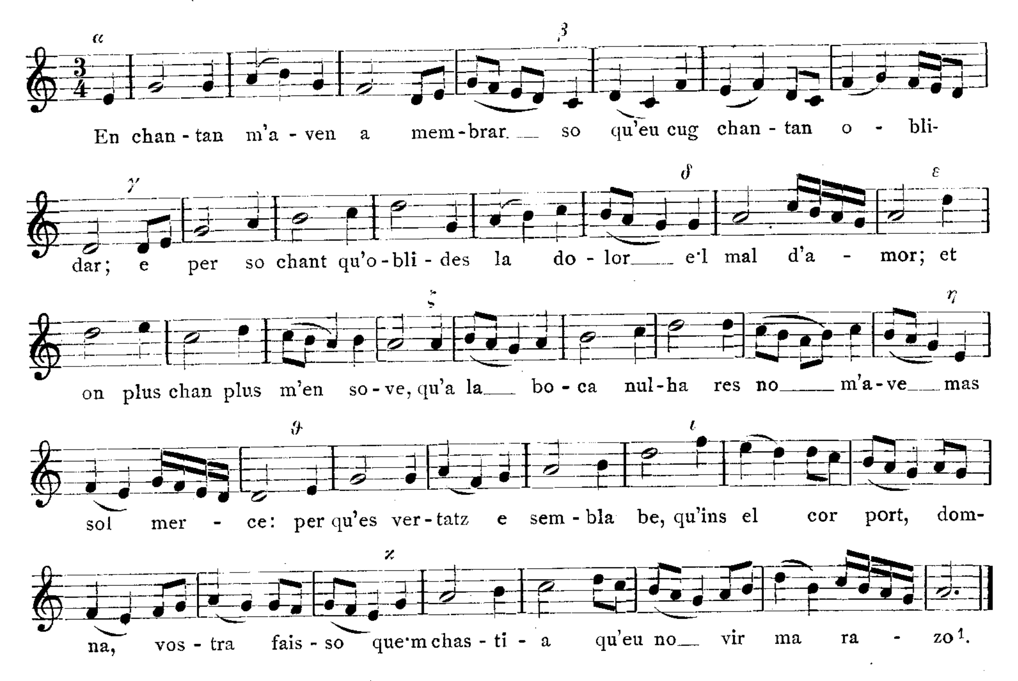
Denn es (das Herz) nimmt euch auf und liebt euch so,
daß der Leib darob ein einfältig Aussehen erhält;
es gebraucht den Verstand, den Scharfsinn und die Tüchtigkeit
derart, daß es mit Qualen
den Leib martert durch d. Verstand, den es zurück hält;
es geschieht manches Mal, daß man zu mir spricht,
ohne daß ich wüßte was,
daß man mich grüßt, ohne daß ich es höre.
Deshalb möge mich niemand anklagen,
wenn er mich grüßt und ich kein Wort zu ihm spreche.

mhd. Nachahmung:
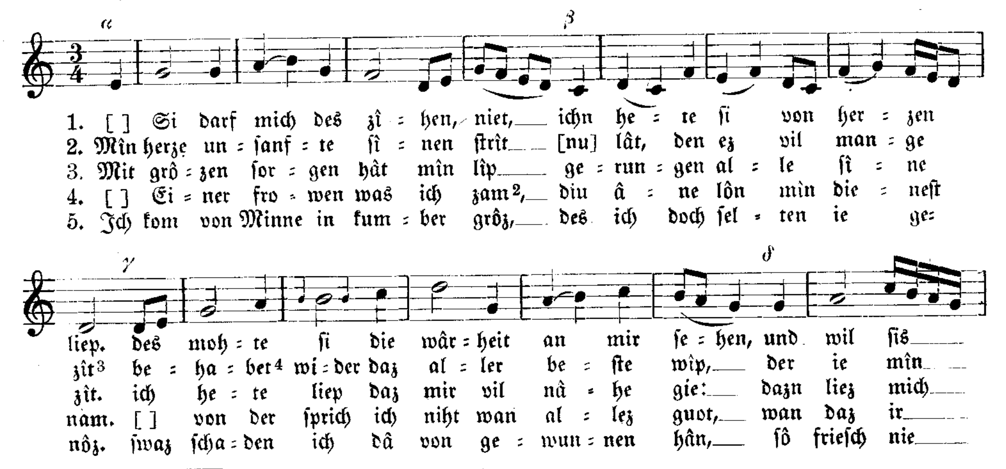
Sie darf mich dessen zeihen nicht,
ich hätt sie nicht von Herzen lieb.
Die Wahrheit könnte wohl an mir sie sehen.
Mög sies gestehen!
Ich kam durch sie in solche Not,
daß oft ich Leuten „guten Morgen“ bot
zur Zeit der Nacht.
So sehr hab ich ich an sie gedacht,
daß, wenn von irgendwo ein Gruß mir kam,
ich so vertieft war, daß ichs nicht vernahm.

Der Dichter bildet in Gedanken und Form diese Strophe von Folquets Lied nach, von dem die erste und zweite Strophe von Rudolf von Fenis-Neuenburg in seinem Lied (M. F. 81, 30) Mit sange wände ich mîn sorge krenken, gedanklich nachgeahmt wurde.

Die Melodie des Liedes ist nur in der Mailänder Hs. Ambrosiana R 71 sup. fol. 5b überliefert und lautet:



Dieser Melodie schmiegt sich der mhd. Text recht gut an:

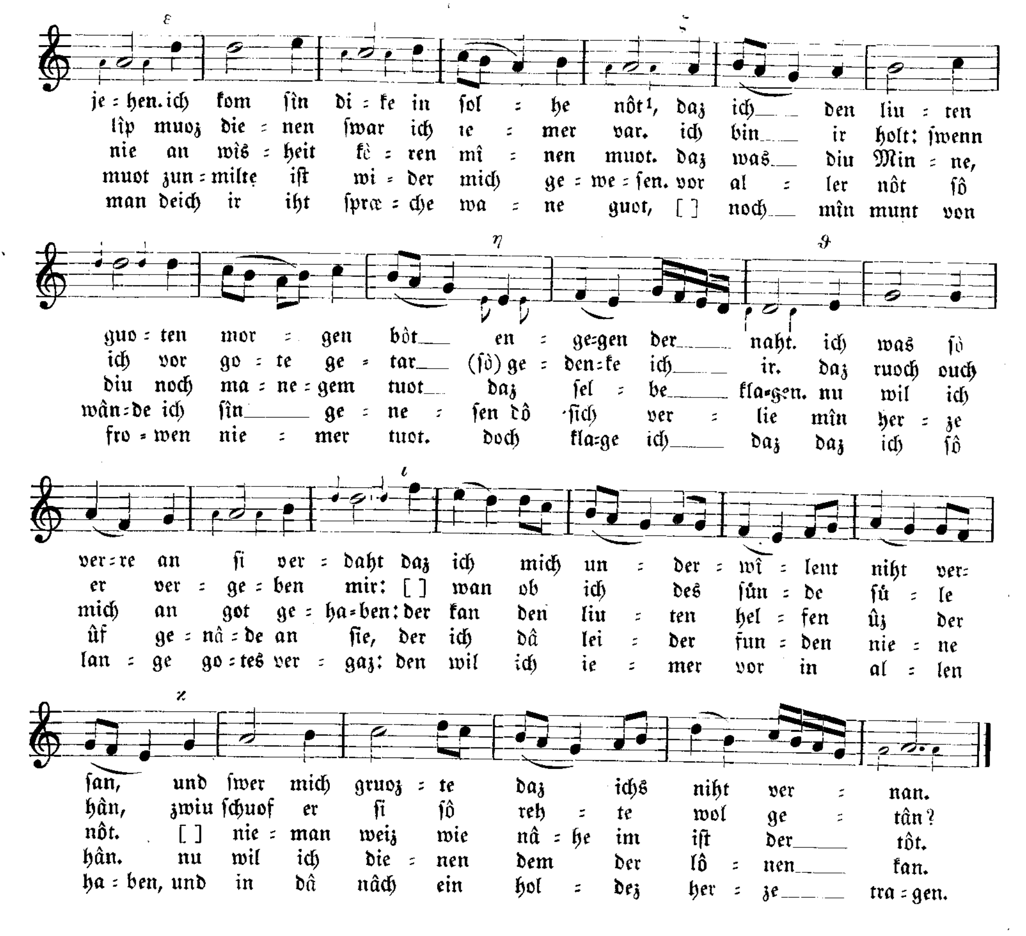


1 Kritischer Text: Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg 6 (1904), Sp. 131ff.; dipl. Textabdruck der Hs. G bei Bertoni, Canz. Ambr. S. 15f.

2 Besser Bartsch Einer vrowen was ich undertân.

3 Lesart M. F., lât, den ez nú mange zît; Bartsch, lât den ez nú vil mange zît.

4 Wohl besser bei Bartsch getân hât wider ...;



V.

Ein zweites Lied des Dichters, (M. F. 48, 32 ff.) Deich von der guoten schiet, ahmt in der Form genau ein bekanntes Lied eines weiteren Zeitgenossen, nämlich Bernart von Ventadorns Lied (Bartsch, Gr. 70, 36) Pois preyatz me, senhor, nach[3]. Die Gegenüberstellung der ersten Strophen beider Lieder möge die Übereinstimmung zeigen:

Bartsch, Gr. 70, 36[4].
Str. 1.

Pois preyatz me, senhor,
qu'eu chan, eu chantarai;

M. F. 48, 32 ff.
Str. 1.

Deich von der guoten schiet
und ich zir niht ensprach

---

[1] Oder Lesart von Bartsch: ich koms dick in sô grôze nôt.

[2] Wohl besser Bartsch: ob aber ich des . . .;

[3] K. Bartsch. Berthold von Holle, Nürnberg (1858), Einl. S. XXXVII Anm.

[5] Kritischer Text von Appel, Bernart von Ventadorn, Halle (1915), S. 204. Ich gebe eine Übertragung des provenzalischen Textes, Herrn Dr. W. Pollatschek verdanke ich die des ~~des~~ mhd.
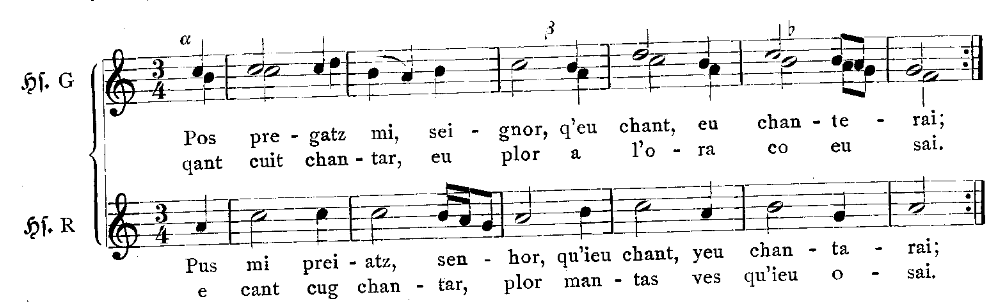
prov. Vorbild:
Da Ihr Herren mich bittet,
daß ich singe, so werde ich singen;
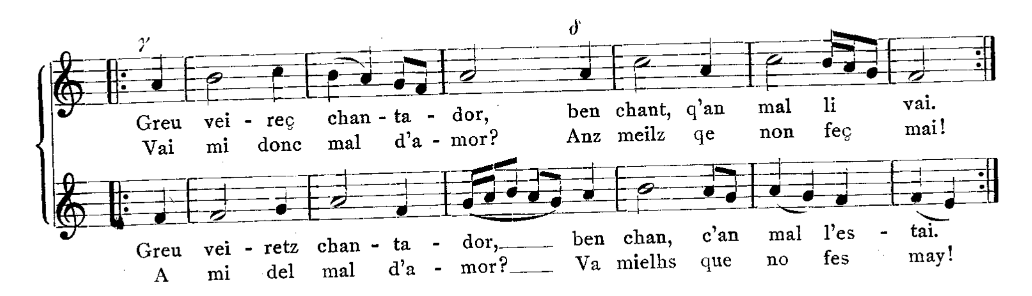
mhd. Nachahmung:
Daß von der Guten ich
schied und zu ihr nicht sprach,
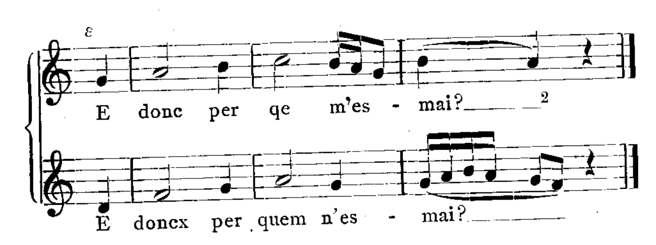
cant cuit chantar, eu plor
a l'ora c'o essai.
Greu veiretz chantador,
be chan, si mal li vai.
Vai me doncs mal d'amor?
Ans melhs que no fetz mai!
E doncs, per que m'esmai?

als mir wære liep,
des lîde ich ungemach.
daz liez ich durch die diet
von der mir nie geschach
deheiner stahte liep.
wan der die helle brach,
der füege in wê unt ach.

Das provenzalische Lied ist uns in zwei musikalischen Fassungen erhalten[1], und zwar in der Mailänder Hs. G = Ambrosiana R 71 sup. fol. 20c und in der Hs. R = Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 57d, welche lauten:
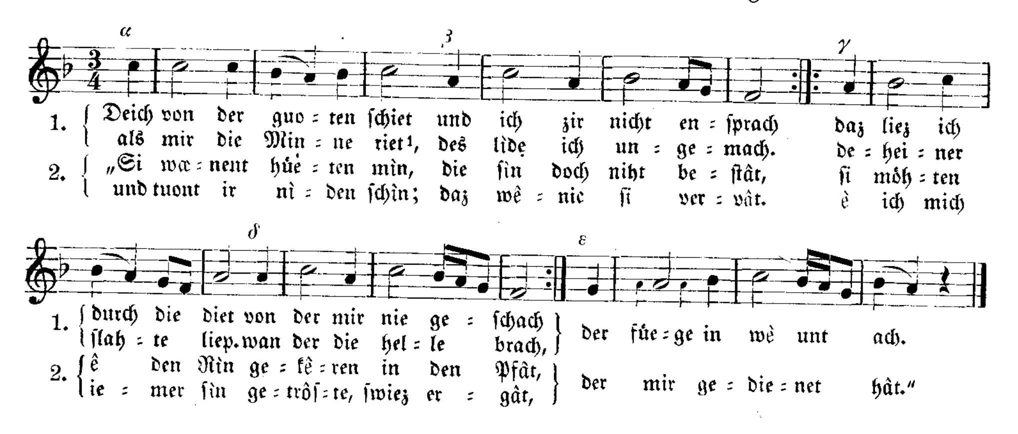






wenn ich zu singen wähne, weine ich
zur Stunde, da ich es versuche.
Schwerlich werdet Ihr einen Sänger
gut singen hören, wenn es ihm schlecht geht.
Geht es mir schlecht denn in der Liebe?
Eher besser denn je.
Also, warum bin ich so verzagt?

so wie mir wäre lieb,
das schafft mir Ungemach.
Die Leute zwangen mich
dazu, die immer wach,
daß mir nichts wird zulieb.
Er, der die Hölle brach,
geb ihnen Weh und Ach!

[1] Faksimile der beiden Notationen bei Appel, l. c. Anhang, Tafel 17 und 18.

[2] Dipl. Textabdruck der Hs. G bei Bertoni, Canz. Ambr. S. 62.

Beide musikalische Fassungen gehen auf ein und dieselbe Vorlage zurück. Es scheint der Lesart G, wie nicht nur der kritische Text, sondern auch die übrigen Melodien Bernartscher Lieder beweisen, der Vorzug vor R gegeben werden zu müssen. Dementsprechend ist der mhd. Text der Melodie von G unterlegt worden.



VI.

Ein weiteres Lied von Friedrich von Hûsen, das bekannte Kreuzlied M. F. 47, 9 ff. Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden, zeigt den Minnesänger im Banne eines der bedeutendsten Trouvères seiner Zeit, im Banne Conons de Béthune (geb. um 1150 — gest. 1220)[2]. Friedrich begleitete 1187 den Kaiser Barbarossa nach Frankreich und war im Dezember dieses Jahres bei dem Gespräch zwischen dem Kaiser und dem französischen König Philippe-Auguste, das in der Gegend zwischen Mouzon an der Maaß und Ivois stattfand, zugegen. Desgleichen wohnte der Dichter auf dem Rückwege einer Verhandlung in Virton bei[3]. Da er der provenzalischen Lyrik soviel Interesse entgegengebracht hat, wird er sich wohl auch um das Kennenlernen der französischen Liedkunst bemüht haben. Vielleicht hat er bei der Zusammenkunft mit dem französischen Könige auch Conon de Béthune, der am Hofe des französischen Königs lebte[4] oder zum mindesten demselben recht nahe stand, kennen gelernt. Es ist jedenfalls leicht möglich, daß er bei seinem Aufenthalt in Frankreich das bekannteste Lied Conons, Rayn. 1125 Ahi! Amours, com dure departie, — das auch ein französisches Kontrafaktum in Rayn. 1022 gefunden hat[5] — kennen gelernt hat, umsomehr, als Conons Lied, das eine zündende Aufforderung zur Teilnahme am dritten Kreuzzug ist, Ende 1187 oder Anfang 1188 entstanden ist[6] und in jener Zeit wohl als neuestes Kreuzlied die Runde an den französischen Höfen machte.

---

[1] M. F. als mir wære liep.

[2] Fr. Vogt, Minnesangs Frühling; neu bearbeitet von Fr. Vogt, Leipzig (1911), S. 331.

[3] M. F. Anmerkungen zu den Liedern des Friedrich von Hûsen, S. 323.

[4] Conon erwähnt selbst in seinem Lied Rayn. 1837, daß die Königin (Alix de Champagne) und ihr Sohn, der König (Philippe-Auguste), ihn wegen seiner artesischen Sprache in Gegenwart von Leuten aus der Champagne und der Gräfin (Marie de Champagne) getadelt hätte. Vgl. Wallensköld, Les chansons de Conon de Béthune, gedr. als Nr. 24 der Classiques français du moyen âge, Paris (1921), Einl. S. IV.

[5] Vgl. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918), S. 10.

[6] Bédier-Aubry, Les Chansons de croisade, Paris (1909), S. 29.
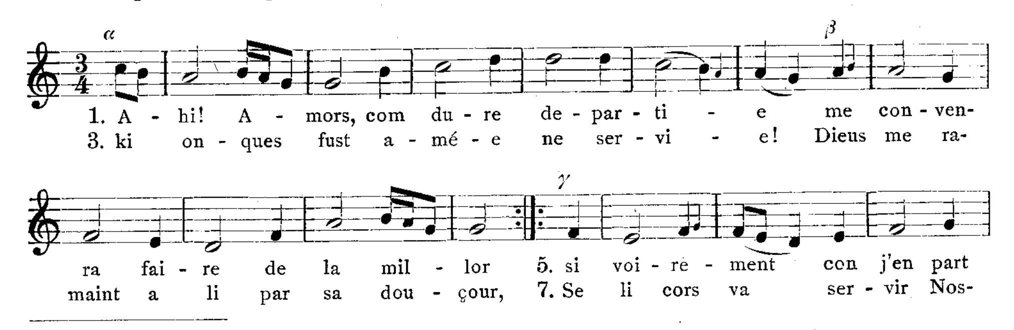
Wenn auch Friedrich das französische Vorbild nicht wörtlich nachahmt, so hat er doch einerseits das Motiv zu seinem Liede hier entlehnt, und andererseits die strophische Form nachgebildet, wenn er auch durch die Reimverkettung im Abgesang etwas von ihr abweicht.

Die erste Strophe beider Lieder mag das Gesagte illustrieren:

Rayn. 1125.	M. F. 47, 9 ff.
Str. 1.	Str. 1.
Ahi! Amors com dure departie	Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden,
me convenra faire de la millor	diu mit ein ander varnt nu mange zît.
ki onques fust amée ne servie!	der lîp wil gerne vehten an die heiden:
Dieus me ramaint a li par sa douçour,	sô hât iedoch daz herze erwelt ein wîp
si voirement con j'en part a dolor!	vor al der werlt. daz mûet mich iemer sît,
Las! k'ai je dit? Ja ne m'en part je mie!	daz si ein ander niene volgent beide.
Se li cors va servir Nostre Signor,	mir habent diu ougen vil getân ze leide.
mes cuers remaint del tot en sa baillie [1].	got eine mûeze scheiden noch den strît.

Die Notation dieses französischen Liedes ist uns heute in nicht weniger als neun Hss. erhalten. Nun stimmen die Fassungen in den verschiedenen Hss. nicht miteinander überein, sondern lassen sich nach Aubry [2] in drei verschiedene Gruppen einordnen, die wieder auf drei verschiedene Originale zurückgehen. Diese Gruppen hat dann Gerold [3] mit Recht auf zwei reduziert, indem er die Fassung von Hs. R = Paris, Bibl. nat. fr. 1591 als nicht original zurückweist und die übrigen Fassungen, von denen die Fassung der Hs. M = Paris, Bibl. nat. fr. 844 die beste ist, zu einer Gruppe zusammenfaßt.

Ich gebe im folgenden das altfranzösische Lied nach der Hs. M wieder [4]:



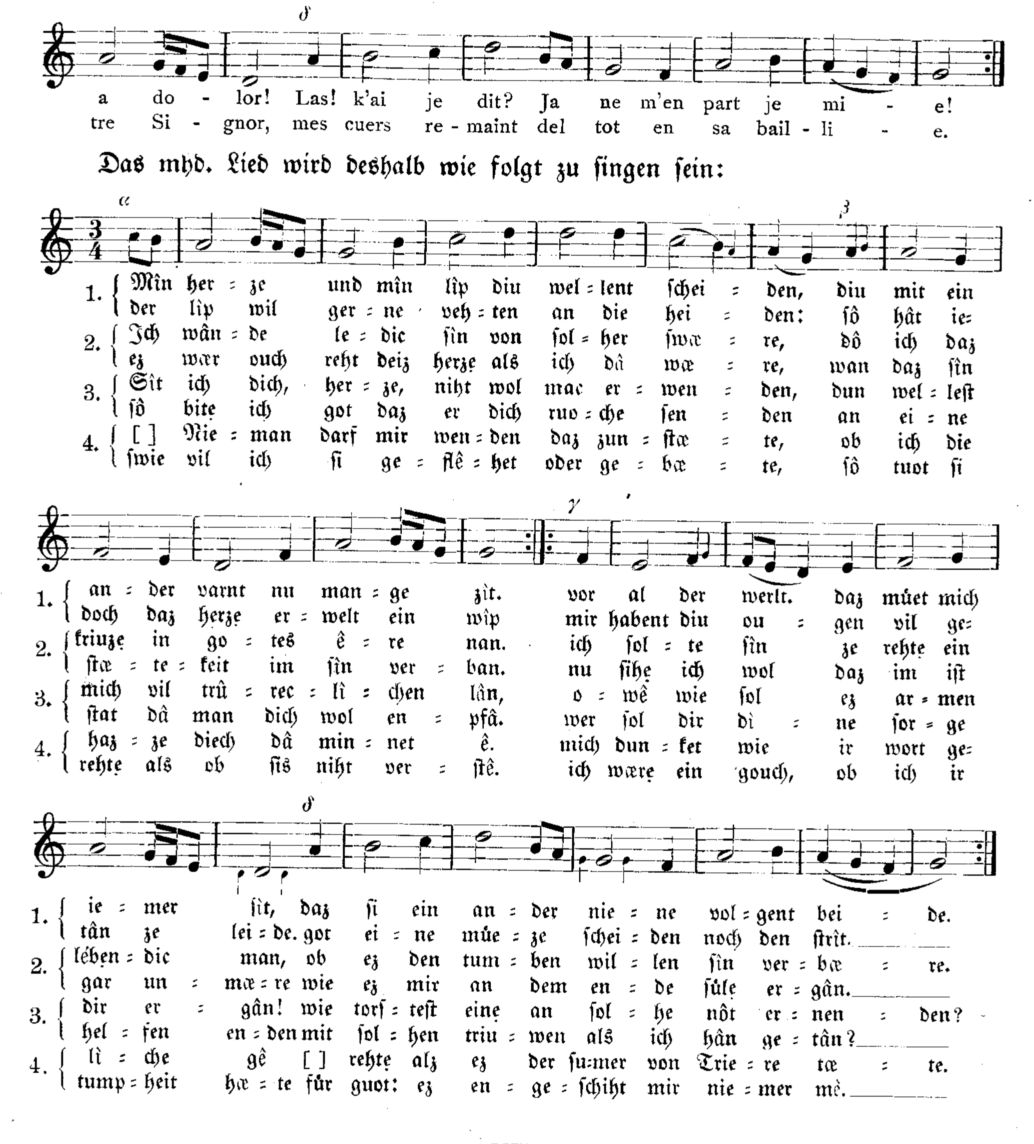
[1] Kritischer Text von Wallensköld, l. c. S. 6. Ich gebe im folgenden eine Übersetzung des altfranzösischen Textes. Die Übertragung des mhd. Textes ist von Herrn Dr. W. Pollatschek.

altfranzösisches Vorbild:	mhd. Nachbildung:
Ach! Liebe, welch' schweren Abschied	Mein Körper und mein Herz die wollen scheiden,
muß ich nehmen von der besten,	die miteinander fuhren lange Zeit.
die jemals geliebt und verehrt wurde!	Der Körper will gern fechten gegen Heiden,
Gott möge mich durch seine Güte zu ihr zurückführen,	jedoch das Herz hat sich erwählt ein Weib
so wahr wie ich jetzt in Schmerz von ihr scheide!	vor aller Welt. Das muß mir schaffen Leid,
Ach! was sagte ich? Nie scheide ich von ihr!	daß nicht zusammen bleiben wollen beide.
Wenn der Leib auch Unserm Herrn dienen wird,	Die Augen haben mir getan zu Leide.
so bleibt doch mein Herz ganz in ihrem Bann.	Nur Gott allein kann scheiden diesen Streit.

[2] Bédier-Aubry, Les Chansons de croisade, Paris (1909), S. 29 f.

[3] Gerold, Remarques sur quelques mélodies de chansons de croisade, gedr. in Romania, Bd. 46 (1920), S. 109 ff.

[4] Die Originalnotation dieser Hs. ist von Aubry, l. c. S. 31 mitgeteilt.



VII.

Chrestien de Troyes, wohl der beliebteste Erzähler des 12. Jahrhunderts, war infolge seiner höfischen „Romans d'aventure" nicht nur in Frankreich von aller Welt angestaunt, sondern auch weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt geworden. Auch die mhd. Dichter verdanken ihm zum Teil die Anregung zu ihren besten Werken. Es kann deshalb nicht überraschen, wenn seine Lyrik, — obwohl sie in den Proben, die uns davon noch erhalten sind, weniger bedeutend erscheint als seine epischen Dichtungen, — auch weiteren Kreisen bekannt geworden, ja, auch bis nach Deutschland vorgedrungen ist. Hier fand besonders die vierte Strophe des

[1] Für interessante Beziehungen zwischen diesem Lied Chrestiens mit Liedern von Bernart von Ventadorn verweise ich auf Appel, Bernart von Ventadorn, Einl. S. LVII f.

Liedes Rayn. 1664 D'Amours, qui a tolu a moi Anklang, das sicher Chrestien zuzuschreiben ist[1], obwohl Förster, der Herausgeber von Chrestiens Werken anderer Ansicht war[2].

Zunächst wandelte Heinrich von Veldeke mit seinem Lied (M. F. 58, 35 ff.):

Tristrant muoste sunder danc
stæte sîn der küneginne,
wand in poisûn dar zuo twanc,
mêre dan diu kraft der Minne.
des sol mir diu guote danc
wizzen, daz ich niene gedranc
alsulhen wîn, und ich si minne
baz dann er, und mac daz sîn.
wolgetâne,
valsches âne,
lâ mich wesen dîn,
unde wis du mîn.

Tristrant mußte lebenslang
treu der Kön'gin sein vergebens,
weil der Liebestrank ihn zwang
mehr als Lieb zeit seines Lebens.
Drum soll mir die Gute Dank
wissen, daß ich niemals trank
solches Gift, und Liebebebens
doch kein Ende je mag sein.
Liebste, Feine,
Falschheit, Reine,
laß mich bleiben dein,
und Du werde mein.

in den Bahnen jener vierten Strophe, ohne jedoch die Strophenform von Chrestiens Lied nachzuahmen.

Enger schließt sich Hêr Berngêr von Horheim, ein württembergischer Ritter, der urkundlich von 1194—1196 in Italien weilte, in seinem Lied (M. F. 112, 1 ff.) Nu enbeiz ich doch des trankes nie, an Chrestiens Strophe an[3], wie die Gegenüberstellung zeigt:

Rayn. 1664.
Str. 4.

Onques del bevrage ne bui
dont Tristans fu empoisonez,
més plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volentez.
Bien en doit estre miens li grez,
qu'ains de rien esforciez n'en fui,
fors de tant, que mes iauz en crui,
par cui sui en la voie entrez,
dont ja n'istrai, n'ains n'i recrui[4].

M. F. 112, 1 ff.
Str. 1.

Nu enbeiz ich doch des trankes nie
dâ von Tristan in kumber kam:
noch herzeclîcher minne ich sie
dann er Îsalden, deist mîn wân.
daz habent diu ougen mîn getân.
daz leite mich daz ich gar gie
dâ mich diu Minne alrêste vie,
der ich deheine mâze hân.
sô kumberlîche gelebte ich nie.

---

[1] Huet, Chansons de Gace Brulé, Einl. S. LXXXVIII.

[2] Förster, Kristian von Troyes Werke, Bd. IV, Halle (1899), Einl. S. CLXXXII.

[3] Haupt, Minnesangs Frühling, Leipzig (1857), S. 277.

[4] Die Ausgabe des Liedes in Bartsch-Wiese, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig [12] (1920), S. 112 f. ist am bequemsten zugänglich. Ich gebe eine Übertragung des altfrz. Textes, die Übertragung der beiden mhd. Texte ist von Herrn Dr. W. Pollatschek.

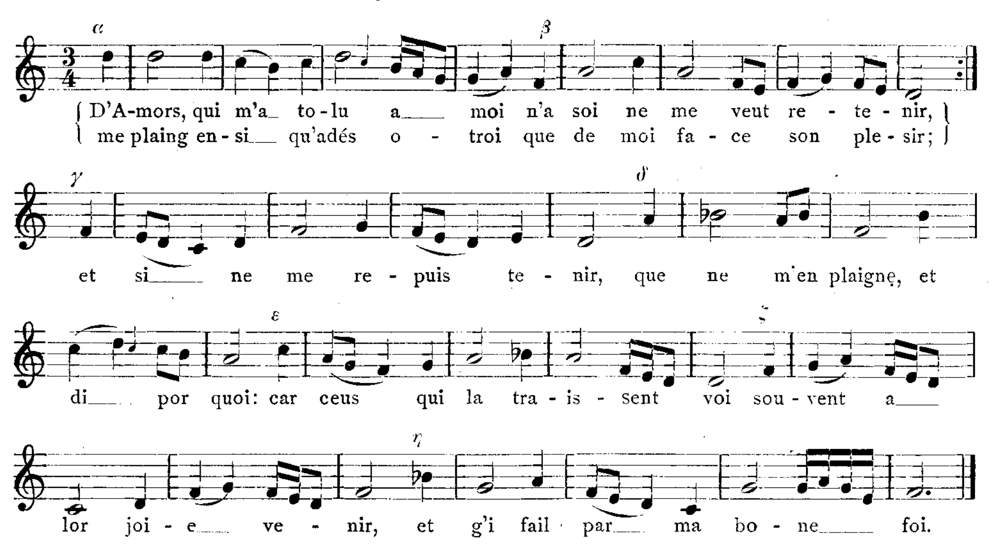
altfrz. Vorbild:

Nie trank ich von dem Trunk,
mit dem Tristan vergiftet ward,
aber mehr als ihn läßt mich
ein reines Herz und guter Wille lieben.
Viel besser soll der Wunsch wohl sein,
da ich durch nichts anderes dazu gezwungen wurde,
als dadurch, daß ich euern Augen Glauben schenkte,
wodurch ich auf die Bahn gekommen bin,
die ich niemals verlassen werde, noch müde wurde.

mhd. Nachahmung:
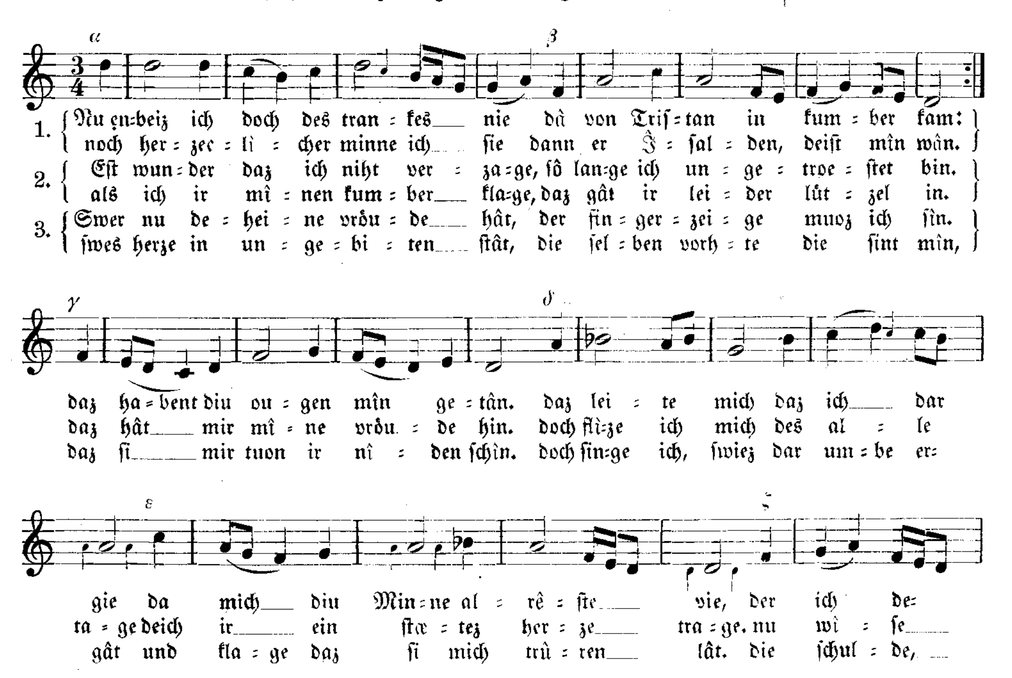
Ich wußte doch vom Tranke nie,
durch den in Kummer kam Tristran,
doch mehr von Herzen lieb ich sie,
als er Isold' je lieb gewann.
Mein Auge hat mir das getan,
das mir so holden Blick verlieh,
als ich zuerst erschaute sie
in Lieb, die ich nicht lassen kann.
So kummervoll lebt ich noch nie.

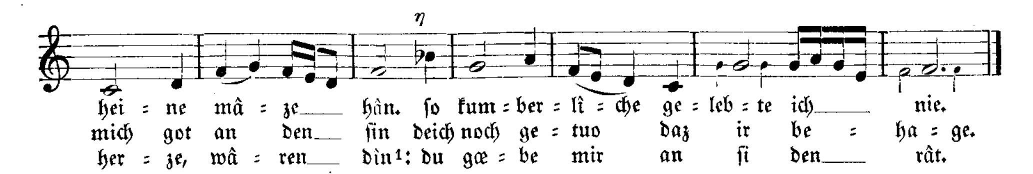
Auch V. 24, 25 und 26 des mhd. Liedes zeigen deutliche Anlehnung an die erste bzw. fünfte Strophe von Chrestiens Lied. Dieses ist in zahlreichen altfranzösischen Liederhandschriften überliefert, von denen ich die Fassung der ersten Strophe in der Pariser Arsenalhandschrift pag. 58a folgen lasse:



Es wird wohl niemand die große Ähnlichkeit des Anfangs der Melodie mit der vorherstehenden Melodie des Bernartschen Liedes entgangen sein, jedoch ist kaum anzunehmen, daß irgend welcher kausaler Zusammenhang hier vorliegt.

Der mhd. Text paßt sich zwangslos und genau der Melodie an:





Mit diesen sieben Liedern sind noch nicht alle mhd. Kontrafakta romanischer Lieder erschöpft, wenn auch vorläufig keine weiteren Kontrafakta bekannt geworden, bei denen Melodien erhalten geblieben sind.

Bartsch hat z. B. bei Rudolf von Fenis-Neuenburg[2] darauf hingewiesen, daß seine Lieder M. F. 81, 30 ff. Mit sange wânde ich mîne sorge krenken, und M. F. 83, 11 ff. Ich hân mir selben gemachet die swære, im Strophenbau gleich sind und in dieser Hinsicht mit dem Strophenbau des Liedes (Bartsch, Gr. 344, 4) Nom fai chantar Amors ni drudaria von Peire Vidal — das Lied wird jedoch eher dem Peire Guillem de Luzerna zuzuschreiben sein — übereinstimmt. Daneben kommt diese Strophenform noch anderweitig vor[3]. Welches Lied kommt nun als Vorbild in Frage? Es fehlen genauere Merkmale — wie z. B. in dem dritten oben behandelten Lied die coblas capfinidas —, so daß eine einigermaßen sichere Entscheidung unmöglich wird. Zudem ist keines der erwähnten Lieder mit Notation überliefert.

Weiter hat Bartsch[4] nachgewiesen, daß Heinrich von Morungen von der romanischen Liedkunst beeinflußt wurde. Er hat M. F. 145, 1 ff. Mirst geschehen als eime kindelîne, als Kontrafaktum des provenzalischen Liedes Aissi m'ave cum al enfant petit, que dins l'espelh esgarda son vizatge angegeben; aber auch von diesem Lied ist keine Notation mehr erhalten.

Bartsch[5] gibt ferner noch eine ganze Reihe außer den schon hier erwähnten Dichtern an, die nachweisbar unter romanischem Einfluß gestanden haben. Es sind hier noch zu nennen: Albrecht von Johannsdorf, Bligger von Stainach, der Markgraf von Hohenburg, Hildbold von Schwangau, Heinrich von Rugge u. a. m. Sollten sich unter den Liedern dieser Dichter nicht auch noch romanische Kontrafakta finden?

Es ist darauf hingewiesen worden[6], daß Albrecht von Johannsdorf in M. F. 93, 12 ff. Ich vant si âne huote, das provenzalische Lied (Bartsch, Gr. 16, 10) Dona, a vos me coman, das wohl von einem Albert, aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Albert, marques de Malaspina, herrührt[7], nachgebildet habe. Eine Strophengleichheit kommt jedoch hier nicht in Frage.

Bisher hat sich eigentlich nur K. Bartsch, der hervorragende Kenner provenzalischer und mhd. Lyrik, mit Erfolg auf diesem Gebiet betätigt. Seither fehlt es an Arbeiten in dieser Hinsicht; denn was nach ihm an Beziehungen zwischen dem mhd. Minnesang

---

[1] M. F. herze, die schulde wâren dîn;

[2] K. Bartsch, Über den Grafen Rudolf von Neuenburg, gedr. in Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. XI, (1859), S. 158 f.

[3] Vgl. das Strophenverzeichnis bei Maus, l. c.

[4] K. Bartsch, Zu Heinrich von Morungen, gedr. in Germania Bd. 3, (1858), S. 304 ff., wo auch das prov. Gedicht abgedruckt ist.

[5] K. Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12.—14. Jahrh., Stuttgart[3] (1893), Einl. S. XXVII.

[6] F. Vogt in M. F. Leipzig (1911), Anm. zu 93, 12 ff. auf S. 364.

[7] Bertoni, I trovatori d'Italia, Modena (1915), S. 50, 159-160 u. 469.
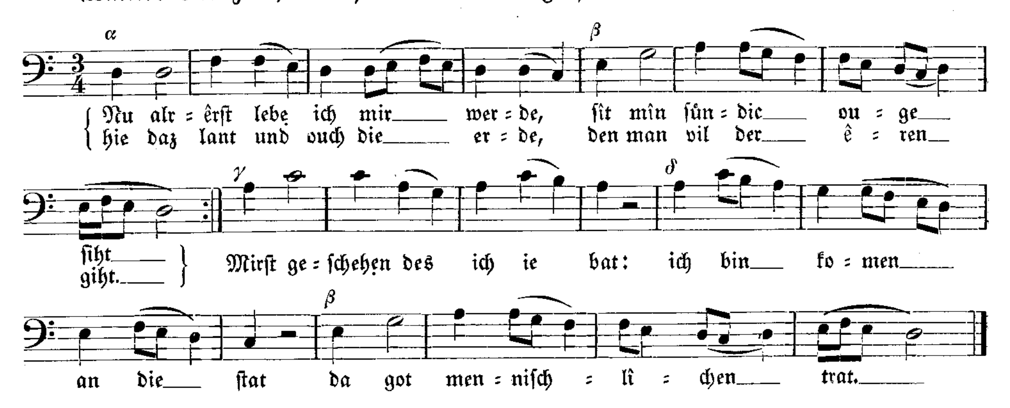
und der romanischen Liedkunst angegeben wurde, ist mehr oder weniger nur dem Zufall zu danken. Es fehlt vor allem an einer systematischen Vergleichung des nordfranzösischen Trouvèreliedes mit dem Minnesang, aus der sich wohl manche interessanten Beziehungen ergeben würden.

Natürlich können die hier veröffentlichten sieben Melodien nicht das fast vollständige Fehlen deutscher Originalmelodien zu den Minneliedern der früheren Zeit ersetzen. Aber ebenso wie die Liedtexte, die auf romanischen Vorbildern beruhen, nachhaltigen Einfluß auf den Minnesang ausgeübt haben, kann die mit diesen Texten unzertrennlich verknüpfte Melodie nicht spurlos verklungen sein.

Immerhin sind die oben besprochenen Kontrafakta, die um die Wende des 13. Jahrhunderts gesungen worden sind — Walter von der Vogelweide mußte also diesen Einfluß der provenzalisch-altfranzösischen Lyrik miterlebt haben —, geeignet, den Anschluß an die älteste deutsche Überlieferung, an das sog. Münsterer Fragment, herzustellen, in dem uns die ältesten deutschen Originalmelodien zu Minneliedern erhalten sind. Kann man nun diese Liedmelodien als aus der modalen provenzalisch-französischen Praxis hervorgewachsen bezeichnen?

Unter den Liedern befindet sich auch das wahrscheinlich 1228 entstandene Kreuzlied Walters: Nu alrêrst lebe ich mir werde. Während Ludwig[1] „... die Übertragung dieser Melodien im oratorischen Rhythmus des gregorianischen Gesanges ohne jedes strengere Taktmaß, wie sie R. Molitor und O. Ursprung annehmen, und die mit den Resultaten der Anwendung von E. Sievers' ‚schallanalytischer Methode' motivierte Umgestaltung zu einem vokal wesentlich syllabischen Melodievortrag, während alle drei- und mehrtönigen Melismen nur von einem begleitenden Instrument auszuführen waren", ablehnt, erscheint ihm „wenigstens die Möglichkeit auch einer modalen Übertragung durch keinen trifftigen Grund ausgeschlossen", wie auch „die Wirkung der Melodie" von Walters Kreuzlied „durch die ruhigere Linie, in der die Melismen zum Vortrag kommen, nur gewinnt".

Walters Kreuzlied, im 2. Modus übertragen, lautet:



Mögen diese Melodien, die nicht nur von Wert für die Richtigkeit der sog. „modalen Interpretation" der romanischen Lieder sind, auch ihr Teil dazu beitragen, die mittelalterliche deutsche Liedforschung zu fördern.

---

[1] Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M., 1924, S. 172 f.

Die Accidentien in Orgeltabulaturen

Von

Elly Frerichs, Leipzig

Noch immer ist die Frage, wie die als selbstverständlich vorausgesetzten Accidentien, die in den Originalen nicht fixiert wurden, zu ergänzen sind, nicht restlos gelöst und wird in der Musikwissenschaft heiß umstritten[1]. Hugo Riemann[2] suchte durch die zeitgenössischen Theoretiker Klarheit zu bringen, Johannes Wolf[3] und Theodor Kroyer[4] zogen die Tabulaturen als Zeugen heran und kamen zu entgegengesetzten Resultaten: Joh. Wolf lehnt die Tabulaturen ab, Theodor Kroyer nennt sie eine wertvolle Quelle für die Geschichte der Accidentien in der Kirchenmusik und begründet dies wie folgt:

„Es ist bekannt, daß in den alten Stimmheften noch im Anfang des 16. Jahrhunderts, obschon nicht mehr so allgemein, die Akzidentien, soweit sie für den Sänger selbstverständlich waren, nicht ausgeschrieben wurden. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war diese Liberalität seitens des Tonsetzers ein Risiko. Mit der Häufung der chromatischen Zeichen wurde eine gewisse Strenge bald zur Notwendigkeit, zumal sich bei Tonsetzern wie bei Sängern individuelle Geschmacksnüanzen herausbildeten. Der eine kadenzierte freier, während der andere es mit den Alten hielt, wo dieser die Zeichen fortließ, setzte sie jener, bald war es ein neuer Effekt, bald Nachlässikeit oder Pedanterie, die das Notenbild veränderten. So entstand Verwirrung. Wenn in ein und demselben Werk von gleicher Hand ein selbstverständliches Kreuz oder Be hier ausgeschrieben, dort weggelassen, dann wieder bei dem einen z. B. der Tritonus als charakteristische Würze gefordert, bei dem anderen ausdrücklich verpönt war, so mochte die Ausführung wohl mit Schwierigkeiten verbunden sein. Die Sänger fügten bisweilen die Zeichen selbst bei, wie aus handschriftlichen Fa's und Dieſen ersichtlich ist. Wenn nun schon die Sänger zu diesem Aushilfsmittel griffen, so konnten die Organisten, sobald sie — wie in den großen Dialogen — den einzelnen Chören akkompagnierten, seiner noch weniger entraten. In den Tabulaturen mußten die einzelnen chromatischen Schärfungen mindestens so genau wie etwa im Generalbaß bezeichnet sein, sollten nicht im Zusammenklang der Vokal- und Instrumentalorgane Dissonanzen über Dissonanzen entstehen."

Johannes Wolf begründet seine Ansicht damit, daß in einem Münchener Traktat des 15. Jahrhunderts über Orgeltabulaturen die Verbindlichkeit der allgemeinen Regeln auch für die Orgel im Gegensatz zur schriftlichen Fixierung nachgewiesen werden konnte.

---

[1] Die wichtigsten Arbeiten darüber sind:
Tucher, Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrh. (Allg. mus. Ztg. 1873). — Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. — Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im Madrigal (4. Beih. d. JMG 1902). — Schwartz, Recension zu H. L. Haßlers Werken Bd. III (ZJMG 9); Recension zur Ausgabe von J. H. Schein (ZJMG 10); Vorwort zur Ausgabe von Dulichius (DdT Bd. 31); Geschichte der Frottola Bd. II. — Einstein, Claudio Merulos Ausgabe der Madrigale des Verdelot (Sammelbd. d. JMG 1906, S. 220 u. 516). — Ficker, Studien zur Musikwissenschaft. — Dèzes, Prinzipielle Fragen auf dem Gebiete der fingierten Musik. Berl. Diss. 1922.

[2] Riemann, Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 16. Jahrh., 1907.

[3] Bericht über den III. Kongreß der JMG 1909, S. 124.

[4] Bericht über den III. Kongreß der JMG 1909, S. 112.

Eine Einigung dieser beiden sich schroff gegenüberstehenden Ansichten ist bisher nicht erfolgt.

Um die Zuverlässigkeit der Orgeltabulaturen für die Setzung der Accidentien zu prüfen, untersuchte ich folgende Motetten und Madrigale Orlando di Lassos, die von Ammerbach, 1575[1] und Bernhard Schmid d. Ä.[2] intabuliert worden sind: Amen dico vobis, Angelus ad pastores ait, Avecque vous mon amour finira, Beati omnes, Benedicam dominum, Bon jour mon cuer, Confitemini domino, Da mih, intellectum, der Wein der schmackt mir, der Maye bringt uns, Deus noster refugiumi Divites eguerunt, Ecce sic benedicetur, Ego dormivi, Ego sum qui sum, ein guter Wein ist lobenswert, fröhlich zu seyn, Fuit homo missus est, Gustate et videte, Jam non dicam, ich rieff zu dir, Herr Jesu Christ; Im Mayen hört man die Hanen krähen, In domino laudabitur, In me transierunt irae tuae, In principio erat verbum, In propria venit, In te Domine speravi, Justus dominus, Las voulez vous, Legem pone, Monsieur l'abbé, Narrate omnia, Non vos me elegistis, Oculi omnium, Omnia quae fecisti vobis, Pater noster, Quia vidisti me, Quoniam fortitudo, Sicut mater, Surge amica mea, Surge propera, Surrexit pastor bonus, Susanne, Tribus miraculis, tritt auff den Rigel, Vater unser, Veni in hortum, Vray dieu disoit une fillette, Wer frisch wil seyn.

Ich verglich die hypothetisch gesetzten Accidentien der Orlandoausgabe mit den betreffenden Takten der beiden Orgeltabulaturen und kam zu dem Ergebnis, daß die weitaus meisten Accidentien übereinstimmen. Die Begründung für Abweichungen fand ich durch die andere Linienführung bei den Tabulaturisten gegeben, die bisher nicht beachtet wurde. Schmid intabuliert rein instrumental. Er setzt nicht die einzelnen Stimmen, wie sie in der Vorlage gegeben sind, in Tabulatur, sondern für ihn ist der vertikale Klang im Gegensatz zur linearen Stimmführung des a cappella-Stils maßgebend. Er ordnet die Stimmen nach der Höhe der Töne, zerreißt dabei den Zusammenhang der einzelnen Stimmen, um z. B. hier dem Alt einige Töne des Tenors und die Töne des Alt wiederum dem Tenor zu geben. Als Begleitung zum Chor wäre dies unwesentlich, da ja der Zusammenklang der gleiche bleibt und lediglich die Übersichtlichkeit für den Organisten vergrößert und dadurch die Ausführung erleichtert wird. Dem steht aber entgegen, daß Schmid die durch den Stimmtausch gewonnenen, völlig umgestalteten, einzelnen Stimmen vollkommen korrekt führt. Daraus wird klar ersichtlich, daß die Tabulatur von Schmid lediglich zur instrumentalen Ausführung bestimmt war.
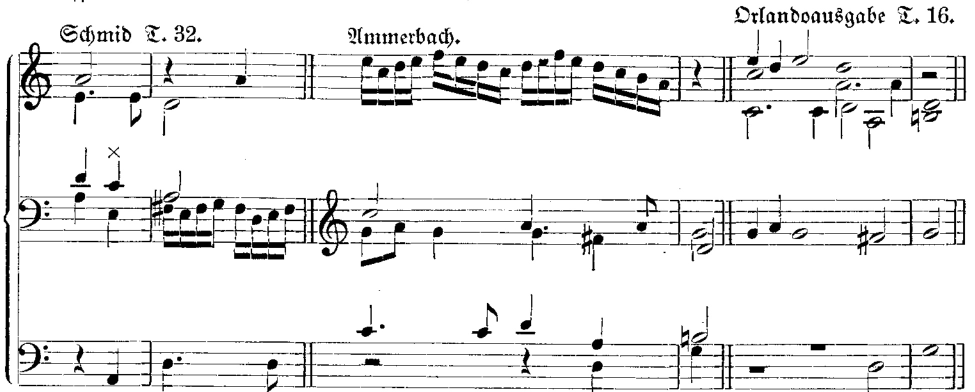
So verzichtet Schmid auf das Subsemitonium, selbst wenn die Vorlage es ausdrücklich fordert.

---

[1] Ein neu künstlich Tabulaturbuch, 1575.
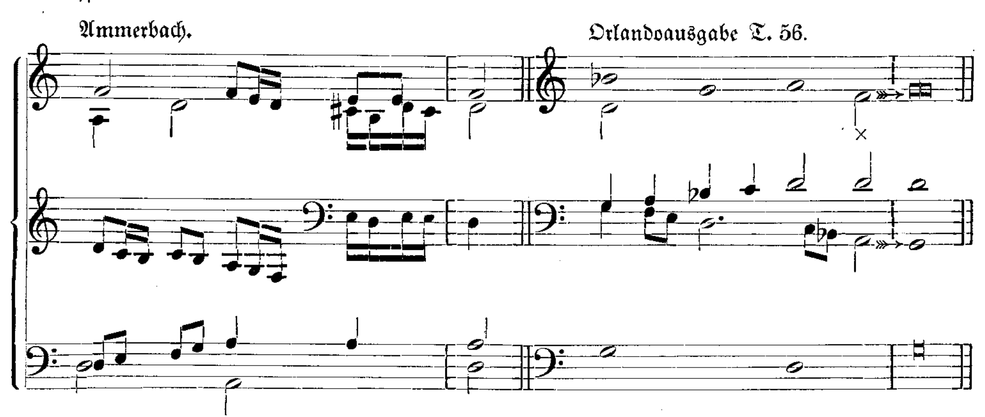
[2] Zwey Bücher einer neuen künstlichen Tabulatur auff Orgeln und Instrumenten, 1577.


Beispiel: Narrate omnia.
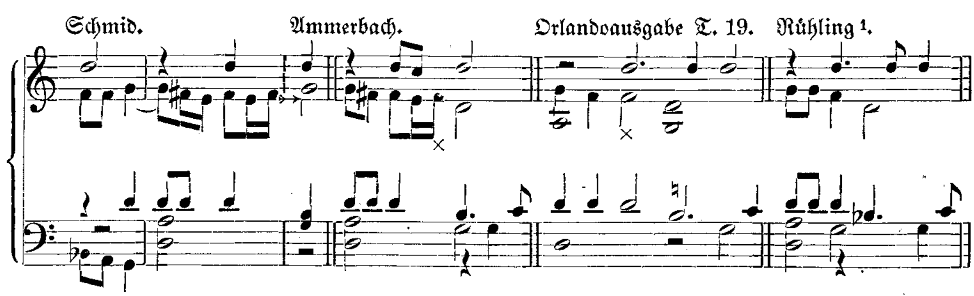


Der umgekehrte Fall tritt aber ebenso häufig ein. Schmid und Ammerbach setzen, sobald ihre Stimme abweichend von der Vorlage zwischen zwei gleiche Noten eine **Wechselnote** einschiebt, ein Accidens, um die Wechselnote als Leitton zu erhöhen.

Beispiele: Oculi omnium.
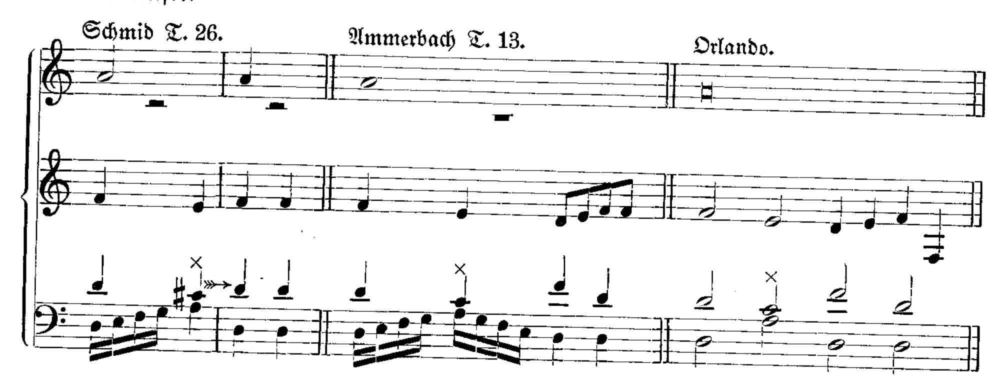


Angelus ad pastores ait.
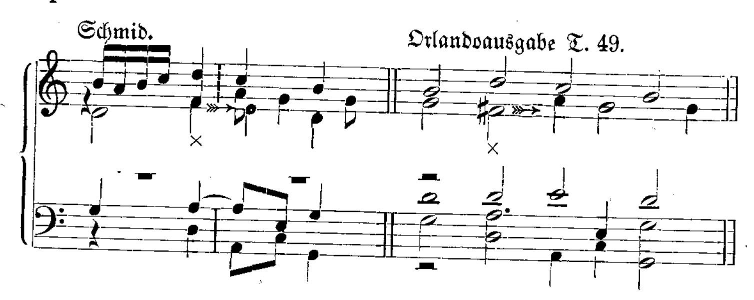


[1] Tabulaturbuch auf Orgeln und Instrument, 1583.

Vater Unser.



Oder sie setzen kleine Sexte vor liegender Quinte.
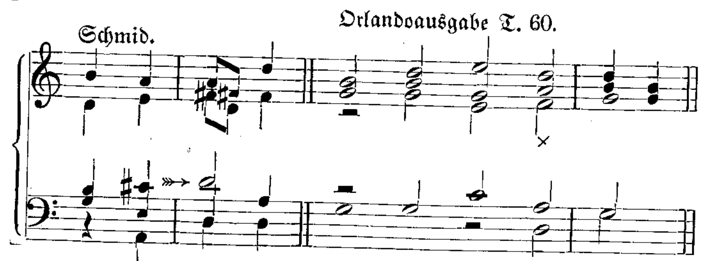
Accipite spiritum.
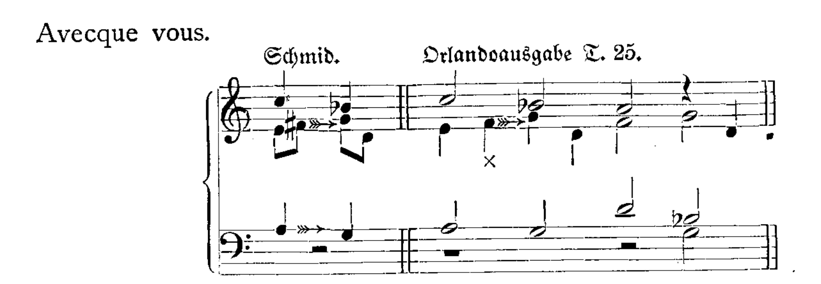


Auch das vorhergehende Beispiel kann hierzu gerechnet werden, da Cantus und Tenor II kleine Sexte vor der liegenden Quinte bilden.

Oder sie setzen große Sexte vor Oktave.
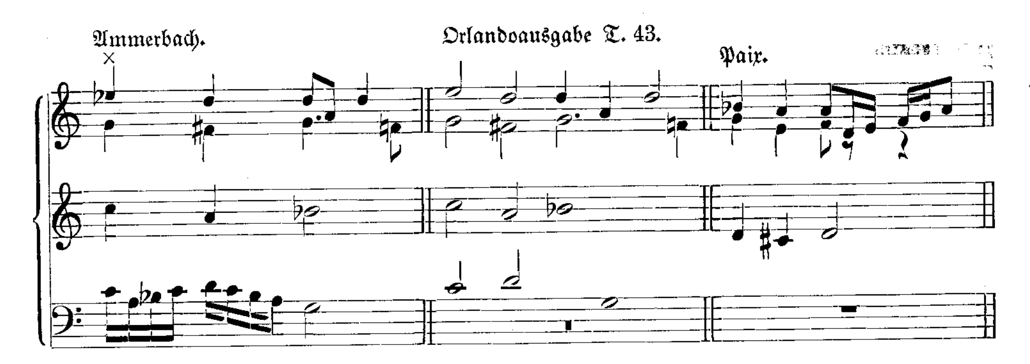
Surrexit pastor bonus.



Avecque vous.



In dem folgenden Beispiel beati omnes qui timent dominum, T. 43 weicht die Stimmführung zwar nicht ab, Ammerbach setzt aber, übereinstimmend mit Paix[1], abweichend von der Orlandoausgabe ein Fa supra La, um die in den Außenstimmen gebildete Oktave durch eine kleine Dezime einzuleiten.



Schmid bildet also seine Vorlage zu einem ganz neuen, seinem Instrument angepaßten Kunstwerk um. Die Accidentien, die er abweichend von der Vorlage setzt, und die in der von ihm geschaffenen neuen Stimmführung beruhen, können in keiner Weise mit den Accidentien in Einklang gebracht werden, die der Chor bei der Ausführung der a cappella-Vorlage benutzt. In den meisten Fällen bleiben jedoch die Accidentien der Schmidschen Tabulatur und der Vorlage von Orlando die gleichen. Sind nämlich zwei Stimmen bereits vertauscht, so bleibt das Intervallverhältnis das gleiche, nur daß beispielsweise statt Alt und Tenor II bei Schmid Alt und Tenor I eine große Sexte vor der Oktave zu bilden haben. Abweichungen bei der Setzung der Accidentien, die in der verschiedenen Stimmführung beruhen, können immer nur dann entstehen, wenn gerade an der Stelle, wo es ch darum handelt, ein Accidens zu setzen, Stimmtausch vorgenommen wird. Führt im Jonischen, Lydischen oder Mixolydischen Schmid den siebenten Ton im Gegensatz zur Vorlage abwärts, so muß er statt des Subsemitoniums zur clavis finalis das leitereigene Fa supra La setzen; führt er es im Gegensatz zur Vorlage aufwärts, so muß er das Subsemitonium setzen, weil hier der Leitton eintritt. Die eigenmächtige Stimmführung und abweichende Setzung der Accidentien in eben genannten Fällen läßt eine Verwendung der Tabulatur zur Chorbegleitung nicht annehmen. Ebenso ausgeschlossen ist die

[1] Ein schön Nutz und gebräuchlich Orgeltabulatur, 1583.

Verwendung dieser Tabulatur als Partitur bei Choraufführungen. In einem solchen Fall müssen die Stimmen getreu der Vorlage ohne Rücksicht auf das instrumentale Spiel intabuliert werden. Eine solche Tabulatur müßte dann ein getreues Abbild vom Usus der Zeit geben. Wir besitzen diese u. a. in der Tabulatur von Ammerbach (1575); sie gibt die Stimmen partiturmäßig wieder. Dadurch gewinnen wir zwar für die Untersuchung, wie die Accidentien bei der Aufführung der a cappella-Chöre Orlando di Lassos gesetzt worden sind, wichtigeres Material als uns eine Tabulatur zu bieten vermag, die die Vorlagen für das Instrument umgearbeitet enthält, und dadurch zum Teil andere Accidentien als das Original setzt.

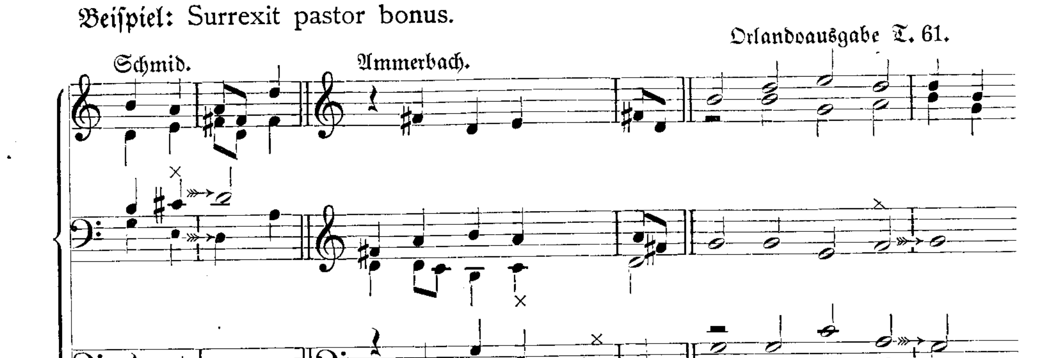
Aber das getreue Intabulieren der einzelnen Stimmen unterliegt einer anderen Gefahr. Es kann leicht zum „geistlosen" Kolorieren entarten, welches rein handwerksmäßig betrieben wird. A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels und Ambros, Geschichte der Musik Bd. III behaupten dies ausnahmslos von den Koloristen. Sobald das Intabulieren nur darin besteht, schematische Koloraturen einzufügen, ist die Gefahr natürlich groß, daß der Kolorist sich im übrigen genau an seine Vorlage hält, und infolgedessen auch die in der Vorlage als selbstverständlich vorausgesetzten und deshalb der Gepflogenheit entsprechend nicht in die „res facta" gesetzten Accidentien gleichfalls nicht setzt, weil die Vorlage sie eben nicht ausdrücklich fordert, sondern sie der Ausführung, dem Usus, überläßt. Dies ist die Ansicht von Johannes Wolf in seinem auf dem dritten Kongreß der IMG gehaltenem Vortrag. Leider ist davon nur ein Auszug veröffentlicht, der diesen Punkt in lakonischer Kürze abtut:

> „Die Tabulaturen werden als verbindliche Zeugen für die Ausführung abgelehnt und aus einem Münchener Traktat des 15. Jahrhunderts über Orgeltabulatur die Verbindlichkeit der allgemeinen Regeln auch für die Orgel im Gegensatz zur schriftlichen Fixierung nachgewiesen."

Wie so häufig widerspricht auch hier die Praxis der Theorie, oder der Traktat ist für das 16. Jahrhundert nicht mehr gültig. Die Tabulatur von Schmid, die bestimmt nicht handwerksmäßig verfaßt ist, wie ich in dem Vorhergehenden nachzuweisen versucht habe, widerspricht dem Münchener Traktat. Schmid setzt bewußt und wohlüberlegt die Accidentien.

Anders Ammerbach. Wenn auch die Zahl der von ihm richtig, den Regeln der guten Stimmführung entsprechend gesetzten Accidentien die Zahl der fälschlicherweise nicht fixierten bei weitem überwiegt, so bleibt diese doch im Verhältnis zu Schmid eine beträchtliche. Ammerbach gehört eher der Zunft der gewerbsmäßigen Koloristen an, schon daran ersichtlich, daß er nur eine Partitur der ihm zur Verfügung stehenden Motetten, Madrigale, Chansons und Liedlein verfertigt, die er durch die Zeichen der Orgeltabulatur nur fixiert und außerdem koloriert. Die Herstellung einer solchen Tabulatur macht natürlich bei weitem nicht den Anspruch auf geistige Durchdringung wie eine völlige Umarbeitung der Vorlage zu einem dem Instrument angepaßten Kunstwerk. Wie weit die Sorglosigkeit Ammerbachs beim Intabulieren geht, beweist am besten der Umstand, daß er häufig ein in der Vorlage zwar nicht enthaltenes, aber im Usus unbedingt notwendiges Accidens nicht setzt, wohl aber in der Koloratur, die er in einer beliebigen anderen Stimme setzt, dies Accidens genau fixiert.

Beispiel: Surrexit pastor bonus.



Bei der Setzung der Accidentien handelt es sich in fast allen Fällen um Leittöne, und zwar sehr häufig um Leittöne in der Funktion als Wechselnoten. Ammerbach erhöht in seinen Koloraturen stets die untere Wechselnote. Folgende Takte sind typisch:
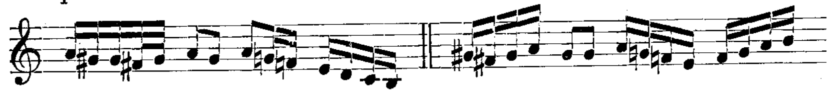
In principio erat verbum.



Oder erst Wechselnote und dann Fa supra La:



Omnia quae fecisti.



Damit scheint mir auch der Einwurf, daß Ammerbach irgendwelche Archaismen bezweckt habe, sobald er die Accidentien nicht setzte, hinfällig. Seine Koloraturen beweisen, daß er chromatische Alterationen stark verwendete und sie ihm ein willkommenes Ausdrucksmittel waren, während Schmid in seinen Koloraturen mit Alterationen sparsamer war. Dies beweist wiederum deutlich, daß Schmid bei der Setzung der Accidentien sich unbedingt an die Ausführung hielt und kein übertriebener Neuerer in der chromatischen Alteration war, während Ammerbach, sobald er ein selbstverständliches Accidens nicht setzte, dies aus Nachlässigkeit, nicht aber absichtlich unterschlug.

Interessant ist ferner die Frage der Querstände, gegen die die Koloristen in keiner Weise empfindlich sind. Querstände, die durch Koloraturen entstehen, sind ungezählt. Die rasche Folge der meist auf leichtem Taktteil stehenden Querstände läßt einen solchen wegen seiner Flüchtigkeit als unwesentlich erscheinen und stört an sich nur das Notenbild. Anders ist es dagegen mit den Querständen, die nicht in der Koloratur auf-

tauchen, sondern entweder gar nicht koloriert sind oder für den Fall, daß der querständige Ton durch eine Koloratur verbrämt ist, als Ton auf gutem Taktteil ein Hauptglied innerhalb der Struktur des Taktes bildet. Diese Querstände hat die Orlandoausgabe stets durch ein hypothetisches Accidens vermieden. Es entstand dadurch bisweilen ein Zwiespalt zwischen einer beliebigen Regel der guten Stimmführung und der Vermeidung des Querstandes. Schmid und Ammerbach haben sich in solchen zweifelhaften Fällen durchaus dafür entschieden, den Querstand beizubehalten und dafür den Regeln der guten Stimmführung Genüge zu tun.

Das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung geht also dahin, daß ein schroffer Standpunkt, der sich für oder wider die Koloristen als Zeugen für die Setzung der Accidentien ausspricht, nicht eingenommen werden kann. Es muß in jedem einzelnen Fall genau untersucht werden, wie zuverlässig der betreffende Kolorist ist.

Es muß zunächst untersucht werden, ob der Kolorist seinen Zweck darin sah, die Tabulatur lediglich für sein Orgelspiel zu verwenden, und wie weit er diese Aufgabe gelöst hat. Liegt eine solche Tabulatur vor, d. h. hat der Kolorist die Mühe nicht gescheut, die einzelnen Stimmen nach ihrer Höhe anzuordnen und nur sein Augenmerk auf den vertikalen Zusammenklang zu richten, im übrigen aber für das instrumentale Spiel die Übersichtlichkeit zu gewinnen, so ist die Entscheidung schnell und sicher zu fällen, wie weit ein Tabulaturist in der Setzung der Accidentien wohlüberlegt handelt: weicht er von der Vorlage ab, um andere Accidentien zu setzen, die durch die neu gewonnene Stimmführung bedingt sind, so ist er eine zuverlässige Quelle.

Liegt ein solcher Fall nicht vor, und ein Tabulaturist ordnet zwar die Stimmen ihrer Lage nach, behält aber die in der Vorlage geforderten und einer ganz anderen Stimmführung angepaßten Accidentien bei, so ist er abzulehnen.

Intabuliert der Kolorist die Stimmen partiturmäßig, ohne Rücksicht auf die Übersichtlichkeit für die instrumentale Ausführung, so ist seine Zuverlässigkeit nur aus der genauen Fixierung jedes Accidens', das durch die Regel der Stimmführung bedingt ist, ersichtlich. Rühling und Paix, deren Tabulaturen ich nur zum Vergleich herangezogen habe, sind verhältnismäßig zuverlässig, soweit ein Urteil auf Grund weniger Motetten überhaupt angängig ist. Die Zuverlässigkeit Schmids habe ich, wie ich hoffe, eindeutig nachgewiesen. Ammerbach, obwohl bisweilen nachlässig, zeigt sich in seinen Koloraturen als ein Meister, der die Accidentien wohl zu handhaben weiß, und sie zweifellos beim Orgelspiel ausgeführt hat, so daß die fehlenden in seiner Tabulatur ohne weiteres zu ergänzen sind. Beide Tabulaturen, die zu Lebzeiten Orlando di Lassos entstanden sind, beweisen deutlich, daß die Neuausgabe der Werke des großen Meisters die fehlenden Accidentien vollkommen exakt ergänzt und daß die Ergänzung dem Usus der Zeit entspricht und unbedingt notwendig ist.

Der Musikwissenschaftliche Kongreß in Basel

Von

Alfred Einstein, München

Seinen Ursprung hat der Musikwissenschaftliche Kongreß, der in den letzten Septembertagen in Basel stattgefunden hat, in einer lokalen Feier. Als im Jahre 1899 die Internationale Musikgesellschaft ins Leben trat, entstand als deren erste und einzige Repräsentantin in der Schweiz auf Anregung des damaligen Privatdozenten Dr. Karl Nef die Basler Ortsgruppe. Von Anfang an herrschte in ihr ein wirklicher Zusammenhalt, ein reges wissenschaftliches und musikalisches Leben; schon 1906 konnte sie als Gastgeberin für den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft auf den Plan treten. Und als diese durch den Ausbruch des Krieges zersprengt wurde, blieb der durch Basel verkörperte Schweizerische Landesverband bestehen: von Basel ist dann, am 30. Januar 1916, die Bildung eines nationalen Zentralverbandes, der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, ausgegangen, die heute eine Reihe blühender Sektionen — Winterthur, Zürich, Bern, Solothurn, Freiburg — umfaßt. Basel aber behielt seinen äußeren und inneren Vorrang. Wer den Überblick über die Tätigkeit der Ortsgruppe liest, den Dr. Ernst Refardt in Nr. 11 der Basler Nachrichten (26. Sept. 1924) gegeben hat, die Fülle der Vorträge und Konzerte, die Schöpfung und Unterstützung der Schweizerischen Musikbibliothek, die Förderung wissenschaftlicher Forschung und zugleich der heimischen lebendigen Kunst, der wird der Ortsgruppe das Recht und den Stolz zuerkennen, das Jubiläum ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens festlich zu begehen und den Rahmen der Feier über das Lokale hinaus weiter zu ziehen. Geplant war anfänglich neben der Generalversammlung der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft nur die Einladung einer Reihe auswärtiger Fachgenossen als Festgäste; unter den Händen aber wuchsen dem Organisationskomitee, aus dem der Basler Ordinarius Karl Nef, Privatdozent Dr. Wilhelm Merian — der Vorsitzende der Ortsgruppe, auf dem die Hauptlast der Bestellung der Feier ruhte — und Dr. Ernst Refardt genannt seien, die Vorbereitungen zu einer Veranstaltung größten Stils, zu einem internationalen Kongreß, mit dem ausgesprochenen Ziel, „zu versuchen, die durch den Krieg zerrissenen Bande der Internationalität wiederherzustellen" — ein Ziel, dem bisher nur die Société Union Musicologique mit einigem Erfolg nachgegangen ist: aber es ist nicht zu verkennen, daß man sich hier auf dem von D. F. Scheurleers Idealismus geschaffenen gemeinsamen Boden zwar neben-, aber nicht miteinander ausgesprochen hat.

Darauf, daß man seit zehn Jahren und seit all den Wirrnissen dieser Jahre sich wieder einmal aussprechen konnte, beruht die Bedeutung der Basler Tage. Es waren Tage, die durch keinen Mißklang getrübt waren; der Wille zur gegenseitigen Annäherung dokumentierte sich in dem außerordentlich starken Besuch des Kongresses, bei dem, von Finnland bis Spanien, kaum ein Land fehlte — am stärksten vertreten natürlich Deutschland, verhältnismäßig am schwächsten leider, wenigstens der Zahl nach, Frankreich, von wo man Männer wie Pirro, Chantavoine, Prunières (der an-

gemeldet war, aber nicht kam) und manchen andern erwarten durfte. Dennoch: das
Bekenntnis zur Gemeinsamkeit der Arbeit war stark, gerade weil es nicht betont
wurde; man hat die Unfruchtbarkeit der Isolierung, die Fruchtbarkeit gegenseitiger An-
regung wieder einmal quasi am eigenen Leibe gespürt; einmal wieder ist dokumentiert
worden, daß es ein Gebiet gibt, auf dem man freundlich, sachlich, ohne Vorbehalt
geben und nehmen kann. Guido Adler, der Führer der Wiener Schule, hat den „ak-
tuellen" und doch allgemein gültigen der drei öffentlichen Vorträge des Kongresses
gehalten, indem er die Möglichkeit, Vereinbarkeit, Notwendigkeit von Nationalimus
und Internationalismus in der Musik geschichtlich begründete. Ob der Kongreß die
praktische Folge der Wiederaufrichtung einer der Internationalen Musikgesellschaft ähn-
lichen Organisation haben wird, ist nicht zu prophezeien; ich möchte es vorläufig be-
zweifeln. Zu tief haben sich die neuen nationalen Institutionen verwurzelt. Unsere
Schweizer Freunde selbst sind — es ist das eine kleine Ironie der Tatsachen — dem
Beispiel solchen „Nationalismus'" gefolgt, indem sie als Festschrift und Festgabe zum
Kongreß den ersten Band eines „Schweizerischen Jahrbuchs für Musikwissenschaft"
vorlegten — ein imponierender Band, über den an anderer Stelle dieser Zeitschrift
gesprochen werden soll, und ein erfreulicher Zuwachs der musikwissenschaftlichen Or-
gane, durch dessen Schöpfung aber vor allem von dem deutschen, aber auch franzö-
sischen und italienischen Schrifttum sich wieder wertvollstes Gut absplittert. Die
wissenschaftlichen Ziele liegen, nach zehn langen Jahren, in den einzelnen Ländern in
ganz verschiedenen, kaum mehr vereinbaren Richtungen. Aber daß wir diese Rich-
tungen wieder sehen, wieder sehen *wollen*, ist Zeichen der gereinigteren Atmosphäre,
und der Basler Kongreß ist das geschichtliche Datum dieser beginnenden Reinigung.
Es wird in Zukunft schwerer und unverantwortlicher sein — dies sei für die „kleineren
musikwissenschaftlichen Nationen" gesagt, nur „nationale", d. h. für die große All-
gemeinheit der Wissenschaft verlorene Arbeit zu tun.

Die Tagung war eine Tagung der Arbeit. Schon die Festsitzung im Rathaus,
bei der Dr. Merian die Begrüßungsrede hielt, und Herr D. F. Scheurleer zum Ehren-
präsidenten gewählt wurde, war nichts weniger als ein bloß repräsentativer Akt: die
Festrede von Prof. Karl Nef galt einem Thema der Instrumentenkunde, der 1511 in
Basel erschienenen und von dem Basler Maler Urs Graf mit holzgeschnittenen Instru-
mentenabbildungen versehenen „Musica getutscht" des Sebastian Virdung von Am-
berg — ein Thema, das Nef auch lokalgeschichtlich und in seinem Kulturzusammen-
hang erschöpfte. In den größten Zusammenhängen bewegte sich der zweite der öffent-
lichen Vorträge, der Hermann Aberts über „Grundprobleme der Operngeschichte".
Hier ward versucht, die Oper einmal in echtem geschichtlichen Geiste, womöglich „ob-
jektiv", aus keinem modernen und namentlich nicht aus dem Wagnerschen Gesichts-
winkel zu betrachten, der wechselnden „Parallelität" von Musik und Dichtung nach-
zugehen; das lyrische Dramma per musica der Florentiner, das Werk Monteverdis,
der den ersten Schritt zur Musikoper tut, die Stiloper, die antinaturalistische Oper,
die in Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti, Händel gipfelt; der höfische, rationale,
galante Operntyp Metastasios und seiner Komponisten, die antikonventionelle Oper
Glucks, die „naturalistische" Opera buffa, die individualistische Oper des 19. Jahr-
hunderts, in der die musikalisch-architektonischen Kräfte durch die „poetischen" abgelöst
werden — all das erschien in neuem Lichte.

Im Übrigen ist es unmöglich, von den nahezu fünfzig Vorträgen, die in zwei Reihen durchgeführt wurden und die alle zu hören schon aus physischen Gründen nicht anging, einen auch nur oberflächlichen Begriff zu geben. Es ist auch nicht notwendig, da ihr Druck (durch Breitkopf & Härtel) gesichert ist. Es wurden einige gehalten, die, um mit dem alten Vischer zu reden, mehr Schreiben als Reden waren; aber im allgemeinen wird der Kongreßbericht einst zeigen, von wieviel innerem Leben die Musikwissenschaft von heute bewegt wird, in wieviel höherem Maße als früher sie sich dem Grundsätzlichen und Wesentlichen auf methodischem, ästhetischen, stilistischen Gebiet zugewandt hat. Besonders auffällig, aber nichts weniger als zufällig ist die leidenschaftliche Hinwendung zu den Problemen der Musik des Mittelalters und der Protorenaissance-Probleme, an deren Lösung — das zeigte sich auch — wir noch viel Zeit und Geduld zu wenden haben. In den Pausen, die die Vorträge ließen, war Gelegenheit, die Sammlung alter Musikinstrumente im Historischen Museum sowie die Ausstellung alter Musikhandschriften und -drucke aus den Beständen der Universitätsbibliothek zu besichtigen; das Bewegende an dieser Schausammlung war ihre Herkunft aus altem Basler Kulturbesitz — das Gegenteil eines mit äußeren Mitteln zusammengetragenen Reichtums.

Neben der Facharbeit gab es auch künstlerische Genüsse im reichsten Maße. Kunst, die zum alten und neuen Basel in Beziehung stand: so in dem geistlichen Konzert im Münster drei Kyrie des Basler Münsterorganisten (1561) und Helfers von Glarean bei der Entstehung des Dodekachordon, Gregor Meyer; in der Kammermusik-Matinee zehn Gesänge des Alemannen Ludwig Senfl, die die ganze Vielseitigkeit und Lebendigkeit dieses großen Musikers enthüllten; Instrumentaltänze von Joh. Weck und Balletti à la Gastoldi von Samuel Mareschall aus Basler Tabulaturen, eine Triosonate von Gio. Batt. Sammartini aus der berühmten Sarasinschen Sammlung, Werke neuerer und neuester Basler wie Hans Huber, Frank Martin, Rudolf Moser (des jungen und verdienten Münsterchorleiters) und vor allem der „Laudi di San Francesco d'Assisi" op. 25 von Hermann Suter — eine Wiederholung des erst im Juni aus der Taufe gehobenen Werkes, die der Kongreß als besondere Ehrung empfand. Das Werk mit dem wundersamen Text dieses Sonnengesangs hat auch einen wundersamen Ausgleich zwischen dem Seelischen und Deskriptiven, zwischen „Ausdruck der Empfindung und Malerei" gefunden; in sich ruhend, bei aller strömenden Wärme, aber nicht — wie es vielleicht in Deutschland geworden wäre — ekstatisch oder exzentrisch und gespannt, archaisierend aber nicht primitiv, modern aber nicht „neue Musik", das Bekenntnis eines katholischen aber nicht katholizistischen Menschen und Künstlers.

Eine besondere Gabe bot auch das Stadttheater mit der Aufführung von Glucks letzter und bedeutendster comédie en musique, der „Rencontre imprévue", der „Pilger von Mekka" von 1763/64; in einer — unter Leitung von Gottfried Becker musikalisch sehr frischen, in der Regie sehr derben Wiedergabe: dergleichen gehört zu den stilistisch schwierigsten Aufgaben überhaupt. Zugrunde gelegt war die Partitur von Max Arend und die Bühnenbearbeitung Max Hagemanns. An dieser prachtvollen „Operette", der Vorläuferin von Mozarts „Entführung" sind die handgreiflichen Beziehungen zu Mozart (die handgreiflichsten in der Ouvertüre) das geschichtlich und stilistisch Gleichgültigste. Das Nächstliegende wäre, Glucks Text einmal mit

den „Pélerins de la Mecque“ zu vergleichen, die, 1726 à la Foire S. Laurent aufgeführt und in Band VI des Théâtre de la Foire gedruckt (1731), erst einen Einblick in die dramaturgische Arbeit Durazzo-Glucks erlauben. Der Vergleich läßt manche Seltsamkeit erst verstehen. Ein Beispiel! Im Finale des I. Aktes fährt Balkis, Rezias Vertraute, nach Alis Air „Je suis touché“ gleich mit ihrem Kouplet weiter

Aimer une belle
Tant qu'elle vivra;
Se détacher d'elle,
Quand elle mourra:
(: N'y a pas d'mal à ça :)

was völlig unverständlich ist. In der französischen Vorlage veranlaßt Alis Air Balkis zu dem enttäuschten Ausruf

Quoi? Vous avez une Maitresse!

— Arlequin (= Osmin) beruhigt sie aber mit der Versicherung, diese Geliebte weile seit mehr als zwei Jahren „au royaume des taupes“. Aufatmend meint Balkis nun, Ali treibe die Treue zu weit, und singt ihr erst jetzt verständliches Kouplet. Im übrigen aber zeigt sich gerade wie fein und bewußt Gluck gearbeitet hat; wie programmatisch: Erfüllung der französischen komischen Oper mit italienischem Gehalt. Darauf weiter einzugehen ist hier wohl nicht der Ort: nur ein Wort noch zur Figur des verrückten Malers Vertigo, in dessen deskriptiven Arien zugleich die Lust an musikalischen Illustrationen, „Gemälden“, und deren Verspottung spuckt, auch die Neigung der Zeit, Leute die einen ziemlich starken „Streich“ haben, komisch zu finden. Auch hier führt eine Spur nach Italien: im „Protettore alla moda“, Dichtung von Buini und N. N., Musik von Galuppi und Buini, aufgeführt im Herbst 1747 an S. Moisé in Venedig befindet sich unter den Parti buffe ein „Monsù Voragine“; und diese Oper gelangte im folgenden Jahr an das Theater an der Burg nach Wien. Ich kann der Spur nicht näher nachgehen.

Die ganze Tagung, der auch die Regierung und die Universität ihre offizielle Teilnahme nicht versagten, war getragen und gehoben durch eine feine und warme Gastlichkeit man darf sagen aller Kreise der Stadt. Das wissenschaftliche, moralische Ergebnis dieser Tagung ist mit ihr selbst nicht abgeschlossen: sie wird allen Teilnehmern auch menschlich in lieber Erinnerung bleiben.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Basel.

Dr. Jacques Handschin: Musikalische Akustik, einstündig. — Analysen aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, einstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zum 17. Jahrhundert, dreistündig. — Choraltheorie, zweistündig. — Cantus gregorianus (exercitia practica), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Beethoven, zweistündig. — Musikalische Organisationen und öffentliches Musikwesen in Deutschland im 18. u. 19. Jahrh., einstündig. — Seminar: Gemeinsames Studium Gluckscher Partituren, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Probleme der deutschen Musik des Mittelalters, zweistündig. — Proseminar: Übungen zur Geschichte des Oratoriums, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil, zweistündig. — Harmonielehre für Fortgeschrittne, kontrapunktische Übungen, zweistündig.

Pfarrer und Universitätsdozent für Kirchenmusik Dr. Karl Balthasar: Der liturgische Gottesdienst, zweistündig. — Liedergottesdienste-Analysen und Entwürfe (Seminarübung).

Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Richard Wagner, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig. — b) Übungen über Bachs melodische Polyphonie (im Anschluß an E. Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts"), einstündig.

Beauftragter Dozent Georg Kinsky: Geschichte und technische Entwicklung der besaiteten Tasteninstrumente vom Mittelalter bis zur Neuzeit, einstündig. — Übungen i. Übertragen v. Lauten- und Gitarretabulaturen, einstündig.

Bücherschau

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Neubearb. u. erw. Ausg. v. Otto Jahns Mozart. 6. Aufl. Teil 2. gr. 8⁰, VI, 1084, 53 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 15 Gm.

Andersson, Otto. Stråkharpan. En Studie i nordisk Instrumenthistoria. 8⁰, 333 S. mit 120 Abb. Helsingfors 1923.

Anderssons Buch ist eine der wertvollsten Arbeiten der instrumentenkundlichen Literatur. Mit ungeheurem Fleiß und schärfster Kritik geschrieben, vorbildlich schön gedruckt und reich illustriert, sichert es sich eine Ehrenstellung in der musikwissenschaftlichen Bibliothek. Ein unscheinbares Instrument, die finnische Streichharfe, genauer Streichleier, von Andersson 1909 auf dem Wiener Kongreß dem Interesse der Musikwissenschaftler empfohlen und seitdem von der Instrumentenkunde mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet, hat hier eine Monographie gefunden, deren Reichweite beträchtlich über den Rahmen der Einzelbetrachtung hinausgeht. Das Thema ladet dazu ein. Denn die Fragen nach der Herkunft, der einstigen Verbreitung und der Verwandtschaft dieses seltsamen, fast ausgestorbenen Tonwerkzeugs mit andern Typen, namentlich den skandinavischen Leiern, dem walisischen Crwth und der westeuropäischen Rotte, rührt an die letzten Probleme der Instrumentenkunde. In der Verfolgung dieser Probleme wendet der Ver-

fasser sein Augenmerk auch den Einzelteilen des Instruments zu, und das Schalloch bekommt sogar ein eigenes, inhaltvolles Kapitel, in dem seine Formen auf magische Sinnbilder zurückgeführt werden. Ich bin nicht in allen Punkten der Ansicht des Verfassers; namentlich scheint mir, daß er dem Fallstrick, in den ein Monograph nur allzuleicht gerät, nicht entgangen ist: er überschätzt den Einfluß seines Untersuchungsgegenstandes auf die Gesamtheit der Instrumentenentwicklung und zieht dabei seine Schlüsse etwas voreiliger als in den systematischen Teilen des Buches. Aber Anderssons Buch gehört nicht zu denjenigen, mit denen man sich im Rahmen einer Anzeige auseinandersetzen kann, um sie dann fortzustellen; es wird bei der Mehrzahl der instrumentenkundlichen Untersuchungen, die in den nächsten Jahren vorgenommen werden, in Greifnähe bleiben und sich zu Belehrung und Auseinandersetzung bieten müssen. Sachs.

Bartok, Bela. Volksmusik der Rumänen von Maramures. (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, 4. Band). München 1923, Drei Masken-Verlag.

Der vorliegende Band bildet eine würdige, auf gleicher Höhe wie die beiden bisher erschienenen Bände stehende Fortsetzung derselben und bringt zugleich eine wertvolle Ergänzung unserer Kenntnisse vom Stande der südosteuropäischen musikalischen Folkelore und des Volksliedes der Balkanvölker, des rumänischen insbesondere. In einer sehr gewissenhaften Einleitung von 37 Seiten faßt der Autor zunächst die theoretischen Ergebnisse seiner Volksliedaufnahmen zusammen, indem er die an diesen zutage tretenden verschiedenen formalen, rhythmischen, melodischen Tonalitätstypen usw. einzeln erläutert und systematisch gruppiert; die den Schluß dieser Einleitung bildenden Anmerkungen zu den Noten enthalten wichtige Aufschlüsse über die Vortragsweise der Gesänge sowie Bemerkungen zu den einzelnen Melodienotierungen. Das besondere Interesse des vergleichenden Musikforschers wendet sich begreiflicherweise dem gesammelten Material rumänischer Volkslieder selbst zu, das in dem nun folgenden zweiten eigentlichen Hauptteil (S. 1—183) niedergelegt ist. Es kann hier natürlich, um nicht ungebührlich viel Raum in Anspruch zu nehmen, nicht auf einzelne Details eingegangen werden; nur soviel sei hier bemerkt, daß die entwicklungsgeschichtliche Stellung des rumänischen Volksliedes: seine vermittelnde Rolle zwischen dem südosteuropäischen bzw. -slavischen Volkslied einerseits und dem Orient andererseits — jene Funktion, die gerade dem Volkslied der Balkanvölker so unerschöpfliches Interesse verleiht — in diesen Gesängen mit unvergleichlicher Klarheit und Deutlichkeit zum Ausdruck gelangt: alle diese zahllosen Schleifer, Glissandos, Portamentos, Tonwiederholungen, sich mühsam um einen Mittelton herumwindenden Tonschnörkeleien und Girlanden bilden überaus lebendige Illustrationen zu dem dem vergleichenden Musikforscher so wohlbekannten Bild des Überganges von gewissen archaischen und primitiven Typen, wie sie uns auf europäischem Gebiete vor allem gerade auf der Balkanhalbinsel und im südslavischen (serbischen, kroatischen usw.) Volksgesange erhalten sind, zur orientalischen Gesangweise, wie sie uns beispielsweise im türkischen Volksgesang (ich denke hier speziell an den Gesang der Osmanlitürken, Krimtataren usw.) so charakteristisch entgegentritt. (Daß und inwieweit übrigens in diesen südosteuropäischen und Balkanvolksgesängen speziell — und damit natürlich auch im rumänischen Volkslied — Reste dieser orientalischen Gesangweise und Beeinflussungen durch diese — vor allem natürlich durch die türkischen Gesänge — fortleben und nachwirken, ist eine andere Frage, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.) Die S. 185—224 enthalten dann weiter die Wiedergabe und Übersetzung der Liedertexte, woran sich S. 225—227 noch ein alphabetisches Verzeichnis der Ortschaften und Vortragenden sowie ein systematisches Verzeichnis der Melodien anschließt. Alles in allem betrachtet, ist der vorliegende Band für den vergleichenden Musikforscher wie auch für den Ethnographen und Romanisten in gleicher Weise interessant, und es ist daher nicht daran zu zweifeln, daß er auch wirklich in diesen Kreisen die wohlverdiente Beachtung finden wird. Robert Lach.

Caspar, Max. Johannes Kepler „Mysterium Cosmographicum", Das Weltgeheimnis. Übersetzt u. eingeleitet v. Max Caspar. XXXI u. 147 S. Augsburg 1923, Dr. Benno Filser Verlag.

Seitdem im 13. Jahrhundert Roger Bacon, der „Doctor mirabilis", den Blick auf die Erforschung der einzelnen Teile der Natur gelenkt und seiner Zeit das „Buch der Natur" als Offenbarung des Schöpfers vorgelegt hatte, bogen Erkenntnistrieb und religiöses Verlangen immer wieder zur Natur hin ab. Dabei hoffte man immer noch den Schlüssel zu finden, der mit Eins

das Verständnis der ganzen Natur aufschließen würde, und glaubte man immer noch die Wurzel fassen zu können, aus der die bunte Mannigfaltigkeit der Natur herauswüchse. In phantastischen Systemen wurden Theosophie und Naturphilosophie mit einander verbunden in der Absicht, in die Geheimnisse des Mikrokosmos und Makrokosmos einzudringen. Man redete von einer einzigen, die Gegensätze umspannenden Harmonie, die alles Mannigfaltige wie die Teile eines Kunstwerkes normiert. Zahlenspekulationen und Symbolik erhielten einen breiten Raum zugewiesen. (Siehe Einführung zum oben angezeigten Buch.)

Das Mittelalter nahm bekanntlich zwei Arten von Musik an, eine reale, d. i. die Musik des Klanges, und eine ideale, d. i. die Musik der Zahl; dieser letzteren wurde die Harmonie der Sphären zugeteilt. So wurde also — nicht als etwas Neues, sondern als antikes Erbgut in neuer Einstellung — auch die Musik in den Versuch einer einheitlichen Erklärung der Welterscheinungen einbezogen.

Je mehr nun die Naturerkenntnis durch exakte Beobachtungen festen Boden unter den Füßen gewann, desto weniger wußte man mit der Zahlensymbolik mehr anzufangen und desto weniger konnte man auf der Fiktion einer Musica mundana, einer Harmonie der Sphären beharren. So nehmen denn die späteren Autoren zu dieser eine verschiedene Stellung ein. Die einen leugnen sowohl die reale wie intellektuelle Existenz der Sphärenharmonie, wie z. B. Johannes Tinctoris (Couss., Scriptores IV, 77, zitiert nach Hermann Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters usw., Halle a. S., 1905, S. 154). Andere registrieren sie einfach innerhalb der herkömmlichen Einteilung und unter Hinweis auf die wunderschöne Darstellung bei Plato, wie z. B. der Ingolstädter Magister Erasmus Heritius (Theodor Kroyer, Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius, in Sandberger-Festschrift, München 1919). Wieder andere rechnen mit ihr, wie z. B. Nicolaus Cues im 15. Jahrhundert, der auf die „geometrischen Proportionen" im Kosmos hinwies (vorliegendes Buch, Einführung, S. II). Und Kepler nun greift entschlossenen Muts die Aufgabe an, in den Abständen, Geschwindigkeiten, Exzentrizitäten der Planeten und ihrer Bahnen die geometrisch-musikalischen Zahlenverhältnisse aufzuspüren. Er dehnt die Zusammenhänge mit der Musik noch weiter aus, nämlich auf die Einteilung des Tierkreises, ferner auf die mathematischen Körper (Quadrat und Dreieck des Würfels, des Tetraeders usw.), „nicht weil die einen Ursprung der andern wären, sondern weil beide zur Ausschmückung der Welt verwendet werden" (Worte Keplers, Weltgeheimnis, Kap. 12, Anm. 18). An Kepler erleben wir also: Er, der Begründer der mechanistischen Weltauffassung, will die ideale Sphärenharmonie sogar zahlenmäßig vor Augen führen; er gibt dieser Spekulation die höchste Steigerung und zugleich den Abschluß.

Fritz Erckmann kommt im Rahmen eines kleinen und interessanten Aufsatzes über „Sphärenmusik" (ZIMG IX, [1907/08] 423 ff.) auch auf Kepler zu sprechen, bleibt aber in der herkömmlichen Auffassung derselben als Mythe schlechthin, als ein poetisch Ersonnenes, stecken. (Weil in der Literaturangabe zu diesem Aufsatz nicht genannt, sei kurz auch auf Dominikus Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, hingewiesen, wo mehrere Hauptstellen aus Kepler angeführt sind.) Erst wenn wir innerhalb des mittelalterlichen Werdeganges der allgemeinen Geisteswissenschaften an die alte Theorie der Sphärenmusik herantreten, will sich an ihr der Sinn einer hochgemuten Spekulatian erschließen und läßt sie sich verstehen als Teil jenes Strebens, das die Geheimnisse von Natur und Kunst in eine möglichst einfache und künstlerisch feinsinnige Formel zu bringen sucht.

Es ist in unserer Zeit wieder ein gesteigertes Interesse an Kepler erwacht. Vorliegendes Buch bringt nun in glänzender Übersetzung (vollständig, nicht bloß auszugsweise) und wertvoller Einführung Keplers Erstlingswerk, dessen sich auch noch der greise Forscher mit stolzer Freude als der ersten Frucht seiner leidenschaftlichen Liebe zur Astronomie rühmt und dem er für die zweite Ausgabe zahlreiche Anmerkungen mit auf den Weg gegeben hat, die sich wieder vielfach auf Musik beziehen.

O. Ursprung.

Gluck, Ch, W. Don Juan. Pantomimisches Ballett von G. Angiolini. Bearb. u. Einrichtung in einem Vorspiel u. 4 Bildern v. Heinrich Kroeller. 8⁰, 8 S. Wien [1924], Universal-Edition. —.20 Gm.

Gray, Cecil. A Survey of Contemporary Music. 8⁰, 261 S. London 1924, Oxford University Press, Humphrey Milford.

Handbuch der Musikgeschichte. Hrsg. v. Guido Adler. 4°, XIV. 1097 S. Frankfurt a. M. 1924, Frankfurter Verlags-Anstalt. 46 Gm.

Herrmann, Heinrich. Der freie Ton. Grundsätzliches über die Behandlung der Stimme. kl. 8°, 22 S. Leipzig [1924], F. E. C. Leuckart. —.60 Gm.

Heuler, Raimund. Kirchliche Chorsingschule für Kinder- oder Frauenchor. Neue Unterrichtswege. XII u. 224 S. Regensburg 1923, Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet. 4.50 Gm.

Dem Buch merkt man allenthalben die Herkunft von einem methodisch und didaktisch durchgebildeten Pädagogen an, der es mit einer Reihe von Vorzügen ausstatten konnte. Es wird z. B. das Tonalitätsbewußtsein gepflegt; die Treffübungen fallen mit den Tonalitätsübungen zusammen (S. IV sagt Verf.: Hier wird „zum erstenmal der Dreiklang zum Mittelpunkt der ganzen Treffschulung" gemacht; dem gegenüber sei berichtigend verwiesen auf das ausgezeichnete Referat von Otto Steinhagen, Kunstmusik und Schulgesang, in ZfM III [1920/21], S. 32); die Einführung in die Mehrstimmigkeit geschieht in natürlicher Weise auf Grund der Dreiklangsfolgen, wobei die einzelnen Stimmen durch verschiedenzeitigen Einsatz früh an Selbständigkeit gewöhnt und für kontrapunktische Mehrstimmigkeit vorbereitet werden; die Übungsstücke (S. 45—139) sind gut gewählt; im Abschnitt Musiklehre (S. 147—194) ist der theoretische Lehrstoff geschickt zusammengestellt.

Weniger Beifall wird es finden, daß viele Übungen doch zu sehr sequenzenartig und etudenhaft gebaut, andere lediglich auf höhere oder tiefere Tonstufen übertragen sind; dadurch sind sie aber des pädagogischen Wertes doch stark beraubt (siehe das genannte Referat von O. Steinhagen, a. a. O. S. 42, ferner Walter Kühn, Die Lehre von den Tonvorstellungen und ihre Anwendung im Elementarmusikunterricht, ZfM I [1918/19], S. 420.) Noch schwerer als dieser Punkt wiegt ein anderer: In dem volle 99 Seiten umfassenden Übungsmaterial werden mit geringen Ausnahmen nur Fragmente von zwei bis drei Zeilen Umfang vorgesetzt; dadurch kommen die Lernenden niemals zum Musikverständnis und „Kunsterleben", das ja doch erstes Ziel alles Kunstunterrichtes sein soll. Und der Chorsingschule größter Fehler ist, daß sie auf dem Fundament der vielumstrittenen Eitzschen Tonwortmethode aufgebaut ist. Für sich betrachtet und auch noch im Bannkreis einer äußerst zahmen Dur- und Molltonalität angewandt, nötigt diese Tonwortmethode gewiß alle Achtung ab; auch erweist sie sich für tonpsychologische Untersuchungen als recht brauchbar (siehe für letzteren Punkt die Jenaer Dissertation Frank Bennedik, Die psychologischen Grundlagen der musikalischen Gehörsbildung mit Beziehung auf die pädagogische Bedeutung der Tonwortmethode von Eitz, Langensalza 1914). Aber für musikunterrichtliche Zwecke mußte sie bereits der genannte Otto Steinhagen in einem eigenen Referat über Eitz, Der Gesangsunterricht als Grundlage der musikalischen Bildung (ZfM II [1919/20], 244 ff.) ablehnen. Noch bedenklicher als die hier angeführten Gründe macht mich die Erwägung: In unserer Musikkultur muß man nun einmal mit Alteration und Chromatik rechnen; und ferner hat die „Kirchliche Chorsingschule" die alten Kirchentonarten im Auge, bei denen b und h, eigentlich Be rotundum (♭) und Be quadratum (♮) geheißen, eine weiß Gott wie große Rolle spielen. All diesen Dingen weiß aber die Eitz-Methode nicht Rechnung zu tragen; die harmonischen Funktionen der alterierten Töne z. B., ebenso die Charakteristik der Kirchentöne werden von ihr völlig verwischt, alle Logik in Akkordwesen und Stimmführung wird durch sie aufgehoben. Die Eitzsche Tonwortmethode konnte m. E. nur in einer Zeit oder bei einer geistigen Einstellung entstehen, wo man alterierte Töne rein klaviermäßig schrieb (z. B. h für ces); ihre Beibehaltung, erst recht ihre weitere Empfehlung, sollte (wiederum m. E.) in einer Zeit, wo man Akkorde und Stimmfortschreitungen streng logisch schreibt, nicht angängig sein. Die Buchstabentonnamen sind einfach nicht zu umgehen. Um aber zwei Benennungsmethoden nebeneinander zu lernen, ist jede Lernzeit, in der Jugend sowohl wie im reiferen Alter, wahrhaftig zu kostbar. Zusammenfassend bleibt also bei Betrachtung dieser Chorsingschule ein großes Bedauern, daß mannigfaches Gutes an ihr durch schwerwiegende Bedenken überwuchert wird. O. Ursprung.

Klebs, Paul. Vom Rhythmus und von der Technik des Dirigierens. (Handbücher des musikalischen Wissens. Bd. 1.) 8°, 55 S. Cassel 1924, J. G. Oncken Nachf. 1 Gm.

Leichtentritt, Hugo. Händel. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 871 S. Stuttgart 1924, Deutsche Verlags-Anstalt. 16 Gm.

Leichtentritts Händelbuch stellt sich in einer für die Händelbewegung besonders bedeutsamen Zeit in eine schmerzlich empfundene Lücke. Der Torso der großen Händelbiographie Chrysanders ist niemals wirklich ergänzt worden. Die Ergebnisse der Händelforschung der letzten Jahrzehnte sind verstreut geblieben. Da begann seit einigen Jahren das Werk Händels in ungeahnter Weise aufzuleben. Um so notwendiger wurde es, jenen Mängeln abzuhelfen.

Leichtentritt bringt ein breit angelegtes, wissenschaftlich gegründetes, für einen großen Leserkreis berechnetes Händelbuch, welches das ganze Leben und Werk Händels betrachtet, die neueren Einzelforschungen sammelt, ein treues klares Bild des gegenwärtigen Standes der Händelforschung vermittelt dank der umfassenden Literaturkenntnis des Verfassers und dessen ruhig abwägender, sachlicher Beurteilung und Darstellung. Der mehr als achteinhalbhundert Seiten starke Band ist überdies auch dem kurzatmigeren Leser wegsam gemacht durch eine sehr weitgehende Kapitelgliederung, durch ein sorgfältig angelegtes Register, durch die Beigabe einer chronologischen Tabelle zu Händels Lebensgeschichte und eines chronologischen Werkverzeichnisses. Die Schilderung des Lebensganges steht voran; ihr sind Kapitel über Händel-Bildnisse, die persönliche Erscheinung und das Wesen Händels, die Plagiate, die Händelhandschriften und -drucke, die Händel-Bewegung und und den Händel-Stil angefügt. Darauf sind die Werke besprochen in der Reihenfolge: Oratorien, kirchliche und kleinere weltliche Gesangswerke, Opern, Instrumentalwerke.

Diese Einteilung hat den Vorzug, die Dinge leicht übersichtlich auszubreiten. Sie hat aber auch die Nachteile jeder Ordnung, die sich mehr nach äußeren als nach inneren Leitpunkten richtet. Diese Betrachtung faßt Händel deshalb eigentlich nie so recht ganz, sondern jeweils nur von einer Seite und bis zu einem gewissen Grade. Sie gibt zwar immer ein verhältnismäßig abgeschlossenes Bild. Aber gerade deshalb gehen diese Bilder nicht ineinander über in ein Werden, ein Leben; die Einzelbetrachtung dringt nicht vor zu einem Punkt, von dem aus das Ganze sichtbar wird. Leichtentritt fühlte wohl selbst den Mangel seiner Disposition und suchte ihm daher abzuhelfen durch die genannten Kapitel am Schluß des ersten Teils und die Einführungen in die Werkgruppen im zweiten. Aber allein schon der Platz des Oratorium-Abschnitts zu Beginn des zweiten Teils vor Anthem und Oper zeigt, daß der Verfasser bewußt von der Disposition des Händelschen Lebens und Schaffens abweicht um einer andern, einer von der Meinung der Nachwelt festgesetzten Disposition willen, daß es ihm also um eine genetisch zum Ganzen dringende Darstellung wohl gar nicht so ernstlich zu tun war.

Ich möchte glauben, daß der Verfasser hier nicht freiwillig resigniert hat. Ein wirklicher neuer „Chrysander", der zunächst nur einem ausgewählten Leserkreis zugänglich gewesen wäre, hätte den Rahmen der für die Verbreitung guter Musikerbiographien gewiß sehr verdienstvollen Sammlung „Klassiker der Musik" gesprengt. Und noch ein zweites: dem, der sich heute dem Dunstkreis des 19. Jahrhunderts entwindet und mit neuer Empfänglichkeit zu Händels Persönlichkeit und Werk kommt, tut sich weit über alles bisher Begriffene hinaus eine neu-alte Welt auf, im großen wie im kleinen — eine Welt, in die erst an einigen Stellen einige Schritte getan sind, und diese Schritte führt auch Leichtentritt seine Leser mit einem besonderen Enthusiasmus mit, darin liegt nicht das kleinste Verdienst seiner Arbeit; aber es gelang ihm im Laufe einiger Jahre unter der Fülle des andrängenden Stoffes und unter den ganz besonderen Schwierigkeiten der Übergangszeit noch nicht, eine geschlossene neue Front zu gewinnen.

Ist doch mitunter schon dem Sprachausdruck eine gewisse Eile anzumerken, z. B. in abgegriffenen Wendungen wie „ein Stück erster Güte", „ein Trauergesang nobelsten Gepräges". Auf Eile deuten auch häufigere vermeidbare Wiederholungen. Oftmals bleibt Leichtentritt in solcher Zeitknappheit nur der Verlaß auf Gewährsmänner. So zuverlässig er sich aber in der Vermittlung der Forschungsergebnisse auch erweist, das Verfahren ist doch der Einheitlichkeit und dem Tiefgang der Betrachtung nicht günstig.
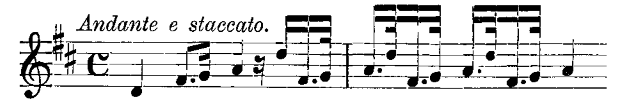
Ein besonders deutlicher Beleg für all diese Schwierigkeiten ist das Kapitel „Der Händel-Stil". Dieses fünf (!) Seiten umfassende Kapitel spricht erst von der Generalbaßpraxis, dann vom Händel-Orchester, ferner von der Dynamik, von der Behandlung der Reprise der Dacapo-Arie, von der Kürzungsfrage bei Aufführungen, von der Figurationstechnik. Das Kapitel zerfällt in diese Abschnitte, denn es fehlt für alles das der Generalnenner, der ideelle Zusammenhalt. Dazu mag gerade hier auch der vermutlich vom Verlage geforderte Verzicht auf Notenbeispiele sehr gehemmt haben. Die knappen Bemerkungen des Verfassers enden, statt mit ein paar bezeichnenden

8*
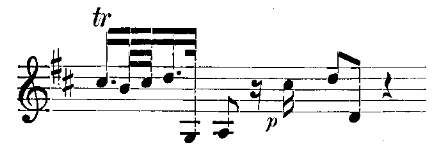
Takten Händelscher Musik das Gesagte anschaulich zu machen, meist in Hinweisen, die gerade solchen Lesern, die es besonders nötig hätten, nichts sagen können. Es wird z. B. verwiesen auf „die vorbildlichen Leistungen des Cembalisten Dr. V. E. Wolff", auf Hugo Goldschmidts „Lehre von der vokalen Ornamentik", auf Max Seifferts Neuausgaben.

Auch die Ausführungen selbst erscheinen mir nicht überall stichhaltig, so etwa die Behauptung, daß Händel zwischen vokaler und instrumentaler Dynamik einen grundsätzlichen Unterschied mache, hier flächenhafte Stufung, dort subtilste Schattierung, oder die andere: man könne Stil definieren als die von einer Kunstrichtung auferlegten und anzuerkennenden Fiktionen. Stil = eine Summe von Fiktionen das wäre z. B. der „Stil" der Baumeister, die im 19. Jahrhundert gotische Kirchen bauten. Stil = das Gegenteil von Fiktion, nämlich durchgebildete Lebensform: das wäre der Stil Erwins von Steinbach. Es käme nun wohl darauf an, den Händelstil eben nicht als etwas Fiktives, sondern etwas Organisches, Lebensvolles empfinden zu lernen. Dann fiele auch die Ansicht, daß die italienische Oper jener Zeit, also auch die Händeloper den „schönen, aber unwahren Schein" der „trüben, schweren Wahrheit" vorziehe; daß sie zum Unterschied von der späteren Oper mehr angenehm und geistvoll unterhalten als erschüttern oder belehren wolle; daß sie als kindisch, flach und inhaltlos verwerfen müsse, wer am phantastischen Fabulieren keinen Gefallen finde (S. 596). Jenes Zeitalter sah eben, wie die Philosophie eines Spinoza, eines Leibniz am klarsten zeigt, die „Wahrheit" nicht schon in den Erscheinungen der Dinge und in den Ereignissen (in der „Handlung"!), sondern in den dahinter und darüber stehenden Wesenheiten. Von diesem Gesichtspunkt gesehen hat die Schönheit der Arienoper nichts Unwahres, Scheinhaftes, sondern das Gegenteil. So bedeutet auch diese Oper mehr als ein bloßes phantastisches Fabulieren. Es ist ein Ethos in ihr, ein anderes zwar aber kein geringeres als in den Opernformen späterer Zeiten.

Leichtentritt macht übrigens einen Unterschied zwischen der Arien-„Psychologie" der Oper und der des Oratoriums. Die Arien des Oratoriums seien „Äußerung folgerichtig durchgeführter Persönlichkeiten im dramatischen Sinn". Die Oper dagegen strebe nicht nach individuell gesehenen Charakteren, Persönlichkeiten, sondern nach Charaktertypen. Ihr sei mehr am Ausdruck der Gefühle, der Affekte gelegen als an der persönlichen Zuspitzung der Äußerung. Diese Unterscheidung scheint mir nicht in den Werken Händels begründet, in denen vielmehr, ob Oper, ob Oratorium, die Affektschilderung mit der Charakterzeichnung Hand in Hand zu gehen pflegt, sondern in dem Umstand, daß die heute herrschende Anschauung vom Händelschen Oratorium festgelegt wurde in einer Zeit, in der man die Persönlichkeiten als treibende und tragende Kräfte einer dramatischen Handlung empfand, während die Renaissance der Händeloper unter dem Zeichen der Affektenlehre und der Affekten-Architektur vor sich geht. Daher kommt auch eine gewisse Einseitigkeit dieser Opernrenaissance, die schon manchen von Händel scharf gezeichneten Charakter „vermanscht" hat. Ein drastisches Beispiel hierfür ist der Ptolemäus im „Julius Cäsar". Der gilt Leichtentritt nach Hagens Neugestaltung schlechthin als „Gewaltmensch", sonach auch in der Haremsarie „Belle dee" als „gewaltsamer Zwingherr". Offenbar stellt sich auch bei Händel dieser Ptolemäus zunächst ganz gehörig in Positur, wenn er auch keinen majestätischen Geist dabei entwickelt:



Im vierten Takte aber schließt das Ritornell:



Dieses plötzliche p — Händelscher Humor! — deutet auf etwas anderes als einen Gewaltmenschen, nämlich auf den effeminato amante, als der Ptolemäus gleich bei seinem ersten Auftreten verspottet wurde. Da haben wir also auch in der Oper eine „folgerichtig durchgeführte Persönlich-

keit"! Hagen ersetzt übrigens in seinem Klavierauszug das p durch ff, verstärkt durch > > — der „Gewaltmensch" ist gerettet. Ähnlicher Art ist auch die von Leichtentritt übernommene Hagensche Übersetzung der Cornelia-Arie im „Cäsar": „Deh piangete, oh mesti lumi": „Hört ihr Augen auf, zu weinen".

Zumeist aber ist es gerade ein besonderes Verdienst Leichtentritts, daß er für Händel eintritt gegen das Besserwissen und -könnenwollen mancher seiner modernen „Neugestalter". Man verderbe Händels Kunst nur durch ängstliche Kompromisse mit dem modernen Geschmack. Die Aufgabe sei umgekehrt, dem modernen Geschmack Freude beizubringen an der großen, stilistisch in sich durchaus vollendeten Händelschen Kunst.

Bei der Klaviermusik weicht er allerdings wiederum etwas von diesem Grundsatz ab. Er betont das Improvisatorische der Händelschen Klavierkunst und leitet aus diesem Wesenszug die Notwendigkeit der Anpassung an das moderne Klavier ab. Besonders fordert er Auffüllung des Satzes nicht nur an solchen Stellen, wo allein Melodie und Baß notiert sind, also unter Umständen, bei mäßigem Zeitmaß, akkordische Füllung erwartet scheint, auch z. B. im zweistimmig notierten Part der linken Hand im ersten Satz der F dur-Suite. (Hier hätte er, der doch sonst Vergleiche mit Bachschen Werken liebt, an den verwandten Mittelsatz des Italienischen Konzerts erinnern können, den man gewiß nicht auffüllen mag.) Er fordert gelegentlich, beim Präludium der großen d moll-Suite, sogar das Pedal zur Mithilfe auf — vor einem großen modernen Publikum ein nicht ungefährliches Unternehmen. Auch der Vorschlag, die G dur-Chaconnen so zu bearbeiten, daß auf einen gewichtigen, prunkvollen Schluß hingezielt wird, widerspricht dem Gebrauch jener Zeit, große Werke nicht durch ein schweres, dickes, sondern ein aufgelockertes, leichtes Ende zu beschließen — entschweben zu lassen (Gigue, Opernschluß-Tanzchor). Übrigens ist die tiefere Ursache jener Empfindung des Improvisatorischen wohl weniger der scheinbar lockere, unfertige Satz als die uns ungewohnte Freizügigkeit der barocken Metrik.

Noch einige Einzelbemerkungen und Ergänzungen: S. 682 übernimmt Leichtentritt mit den Worten: „Die Thronfolge für den Knaben oder den Tod für sich selbst" einen Irrtum des Hagenschen Rodelinde-Textbuchs, der in dem später erschienenen Klavierauszug berichtigt ist. S. 806: die Ouvertüre zum Oreste ist nicht neu geschrieben, sondern eine nur wenig (zweites Largo) umgearbeitete Transposition der Ouvertüre der g moll-Klaviersuite. S. 823: Trio Op. 2 Nr. 3 F dur, nicht d moll, der zweite und dritte Satz erscheinen wieder in Op. 5 Nr. 6. S. 825: Op. 5 Nr. 5 enthält nicht nur die Fuge der e moll-Klaviersuite (um ein Kernstück verkürzt) sondern auch die letzte der sechs Klavierfugen. S. 829 Z. 24 muß es heißen „der zweiten Suite" statt „der ersten". In der Courante der großen d moll-Suite weist Leichtentritt auf metrische Besonderheiten hin, er glaubt zwischen Takt 10 und 11 und Takt 30 und 31 je einen Takt übersprungen. Ich vermag an beiden Stellen keinen Sprung, kein Auslassen einer normalen Wegstrecke zu empfinden, sondern im ersten Fall nur das Gegenteil, ein Zusammenballen der Energie (durch den ungewöhnlichen Triller der Mittelstimme besonders gekennzeichnet), im zweiten nach den durchaus metrisch normalen Takten 30—31 ein Ausweiten erst in den folgenden. Beide Male ist die erstrebte Wirkung ein Umsetzen des Rhythmus im Hinblick auf den Reprisenschluß 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 — 𝅘𝅥𝅮 :‖. Vom Schlußsatz dieser Suite sagt Leichtentritt, er nähme sich aus „als wäre er aus einem Orgelkonzert herübergenommen"; S. 815 hieß es vom Orgelkonzert Op. 7 Nr. 4: „das Finale ist . . . aus der Klaviersuite d moll herübergenommen". In der Besprechung der e moll-Suite wird die thematische Verwandtschaft der Tanzsätze betont. Der Ausdruck „Fünfnotenmotiv" ist aber unklar. Das wesentliche Gemeinsame ist der Bewegungszug vom e'' zum g' herab (der in der Oberstimme der Sarabande in der Umkehrung erscheint). Die eigentümliche Wirkung der Tanzfolge nach der Fuge beruht übrigens auf dem Gegensatz des authentischen und plagalen Charakters, am stärksten spürbar beim Einsatz der Allemande. Die Ausführungen zur E dur-Suite erwecken den Eindruck, als gehe der Grobschmied-Titel der Variationen auf Händel selbst zurück. Die Wendung: „Man wird dem Stück am ehesten gerecht, wenn . . ." deutet auf Schwierigkeiten in der Auffassung dieses Satzes. Auch meiner Erfahrung nach bestehen hier eigenartige Schwierigkeiten, die mir nur dann gelöst scheinen, wenn man das Stück nicht in dem voll ansetzenden, geraderen Händelschen Fluß, sondern in der verbindlicheren, eleganter, geschweifter einsetzenden und verlaufenden Art der Italiener empfindet, die ungeraden Viertel noch schwebender als die geraden. Daß diese Variationen

neuerdings von Alceo Toni in einem Mailänder Durante-Manuskript gefunden wurden (ZfM VI, 64), macht ihren italienischen Ursprung noch wahrscheinlicher. Noch ausgeprägter als in der von Toni ebenfalls in jenem Manuskript gefundenen Passacaglia der g moll-Suite scheint mir ferner der italienische Charakter besonders der Gigue in der B dur-Suite. Die von Leichtentritt am Ende jener Passacaglia vermißte Schlußwirkung wird übrigens im Verein mit der vorherigen höchsten Steigerung der Bewegungsgliederung bewirkt durch den ersten und einzigen Quartsextakkord des Stücks zu Beginn des letzten Takts, welcher Akkord eine solche Spannung in sich hat, daß der Spieler ihr sehr wohl mit einer Kadenz nachgeben kann. Der Zweifel Leichtentritts daran, daß die Tanzsätze der f moll-Suite an ihrer richtigen Stelle stünden, weil sie von dem Stil des Präludiums und der Fuge empfindlich abstächen, ist unbegründet, denn die Tanzsätze sind nicht nur unter sich thematisch verbunden, sondern auch mit der Fuge (und diese wieder mit dem Präludium). Allerdings ist nicht das von Leichtentritt genannte „Dreiklangsmotiv", das nur Figuration ist, das Bindende; das gemeinsame Bewegungselement ist vielmehr der Terzgang f g as, mit dem das Fugenthema beginnt — dessen Umkehrung der Keim der Allemande ist — das selbst, figuriert, die Courante eröffnet — das, mit seiner Umkehrung verbunden, dem Thema der Gigue zugrunde liegt.

Leichtentritts Verdienst, als erster eine planmäßige, ausgebreitete Beschreibung des ganzen Werkes Händels vorgelegt zu haben, wird durch diese Bemerkungen nicht bestritten und geschmälert. Wenn sein Buch in mancher Beziehung Raum für Vertiefung läßt, so liegt das auch mit an der Größe des Gegenstandes selbst: die geistige und musikalische Analyse des Lebenswerks eines Künstlers wie Händel ist in Wahrheit eine unendliche Aufgabe. Rudolf Steglich.

Mc Colvin, Lyonel Roy. Music in public libraries. A Guide to the formation of a music library, with select lists of music and musical literature. 8⁰, 150 S. London 1924, Grafton & Co.

Notizkalender für Musiker und Musikfreunde. Offiz. Jahrbuch d. österr. Musikerverbandes. Red. von E. M. Haslbruner. Statist. Teil v. Gottfried Czizinsky. N. F. Jg. 1. 1925. 8⁰, 146, 192 S. Wien, M. Perles. 2 Gm.

[Ein nützliches Büchlein, das man seit 1914 vermissen mußte. Was der nächste Jahrgang bringen müßte, wäre ein Verzeichnis der Musiker Wiens, die Mitglieder der Oper, das Lehrerpersonal der Musikakademie usw.]

Reiss, Jozef. Ksiazkio Muzyce od XV do XVII wieku w Bibljotece Jagiellonskiej. 4⁰, 38 S. Krakau 1924.

Sachs, Curt. Die Musikinstrumente. 8⁰, 108 S. (einschl. 20 S. Abbildungen). Breslau 1923, Ferdinand Hirt („Jedermanns Bücherei"). — Die modernen Musikinstrumente. 8⁰, 172 S. Mit 23 Abbildungen im Text und 8 Tafeln. Berlin 1923, Max Hesses Verlag („Max Hesses Handbücher", Bd. 68).

Das kleine, aber ungemein inhaltreiche Büchlein aus der Sammlung „Jedermanns Bücherei" bildet eine wertvolle Ergänzung zu Sachs' sogleich in medias res führendem grundlegendem Handbuch der Musikinstrumentenkunde: eine Ergänzung insofern, als in ihm zum ersten Male der Versuch durchgeführt ist, einen bis zur Gegenwart reichenden einheitlichen Überblick über den Entwicklungsgang der Tonwerkzeuge in vorgeschichtlicher Zeit und in den einzelnen Kulturepochen zu gewinnen. „Es will vor allem mit möglichst knappen Strichen die Entwicklungslinien nachziehen, die von der einfachsten rhythmischen Betätigung des Urmenschen über das reife Klanggerät der asiatischen Kulturvölker bis zum europäischen Tonwerkzeuge führen und zeigen, wie sich nachher in Europa Werden und Vergehen der verschiedenen Musikinstrumente und ihrer Klangfarben streng nach geistesgeschichtlichen Gesetzen vollzieht." Die Lösung dieser Aufgabe, bei der es häufig genug Neuland zu betreten galt, ist dem Verfasser ausgezeichnet gelungen; aus jeder Zeile spricht der überlegene Beherrscher des Stoffgebiets, der aus der Fülle der Einzelzüge ein zusammenfassendes Bild zu formen versteht. Das Buch enthält außerdem eine kurze Beschreibung der verschiedenen Instrumentenarten und als Schlußstück einen Abschnitt über das Instrumentenmachergewerbe — ein Thema, zu dem freilich noch viel Sonderarbeit zu leisten ist. Ein Anhang bringt vierzig sorgsam ausgewählte Abbildungen von Instrumenten und Bildbelegen. — Bei aller Hochschätzung der Bildungshöhe der Musiker ist mir bisher noch keiner unter ihnen begegnet, der beispielsweise

vom eigentlichen Wesen der Instrumente der Naturvölker, den Umschmelzungen der Tonwerkzeuge nach ihrem Eindringen in das Abendland oder von den Ursachen der Wandlungen des Instrumentariums im Zeitalter der Renaissance und des Barock auch nur einen blauen Dunst gehabt hätte! Aber Herr E. V., der eine Besprechung des vorliegenden Buches in einer angesehenen Monatsschrift veröffentlicht hat, scheint bessere Erfahrungen gemacht zu haben, denn er meint, daß „das Werkchen für den Musiker von geringerem Wert sei, weil es für ihn kaum neues [!] berge."

Nicht einmal für Sachs' Buch über die modernen Musikinstrumente, das in Hesses bekannter Handbüchersammlung erschienen ist, hat dies Urteil Berechtigung, obwohl es seiner ganzen Anlage nach weniger für den Berufsmusiker als für den Musikfreund bestimmt ist. Aber man frage einmal einen Geiger nach dem Grundsatz der Boehm-Flöte oder nach der Betätigung der Ventileinrichtung der Hörner und Trompeten und wird auch hier in den meisten Fällen Unkenntnis oder doch nur sehr ungenaue Vorstellungen antreffen ... Das im besten Sinne des Wortes volkstümliche Buch will in kurzen Zügen über Wesen, Bau, Behandlung und Verwendbarkeit aller in der Gegenwart gebräuchlichen Instrumente unterrichten, wobei auch ihre Geschichte und Vorläuferformen berührt werden. Aus den beigegebenen Abbildungen sind mehrere wichtige Umrißzeichnungen zur Veranschaulichung der Blasinstrumente hervorzuheben: Klarinette und Saxophon, Oboe, Druck- und Drehventil und Kesselmundstücke. Sie sind dem großen Katalog der Berliner staatl. Instrumentensammlung entnommen, der an dieser Stelle bereits gebührend gewürdigt ist.

Georg Kinsky.

Scherwatzky, Robert. Deutsche Musiker. gr. 8°, VIII, 276 S. Frankfurt a. M. 1924, Diesterweg. 4.40 Gm.

Schroeter, Kurt. Flesch/Eberhardt. Naturwidrige oder natürliche Violintechnik? 8°, 40 S. Leipzig 1924, F. E. C. Leuckart. 1.20 Gm.

Schümann, Hans. Monozentrik, eine neue Musiktheorie. Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Eine jede Musiktheorie baut sich auf gewisse Grundlagen auf: die gewöhnliche Harmonielehre abstrahiert ihre Gesetze im wesentlichen aus den Werken der Meister; H. von Helmholtz versuchte, Ton- und Akkordformen aus dem physikalischen Prinzip der Obertöne abzuleiten; trotz der großen Erfolge dieses Forschers erkannte Stumpf, daß auch noch das psychologische Experiment notwendig sei, um Fragen der Konsonanz u. ä. zu entscheiden. H. Riemann fügte in seiner Theorie noch die Untertöne hinzu und überschritt damit die Grenzen der bisherigen Theorien, die alle eine objektive Grundlage, sei es musikalischer, physikalischer oder psychologischer Art hatten; denn wie Riemann selbst zugab: diese Untertöne können nie gehört werden. Trotz der ausführlichen Ablehnung der Untertöne durch Stumpf (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft I S. 85 ff.) sucht nun Schümann auf ihnen und den Obertönen eine neue Musiktheorie aufzubauen mit mathematischer Grundlage.

Es schwebt ihm dabei vor, „alle dem musikalischen Empfinden als harmonisch irgend wie möglich erscheinende Töne und Tonverbindungen auf Grund eines einzigen Gesetzes logisch abzuleiten". Schümann beginnt den Hauptabschnitt „Neuzeitliche musikalische Mathematik" mit einer seltsamen Darstellung der Töne. Vom Tone $c = 1$ ausgehend lassen sich die Obertöne durch die Reihe der Zahlen 2, 3, 4 usf., die Untertöne durch $1/2$, $1/3$, $1/4$ usf. darstellen. Daß dabei der Ton $c = 1$ erster Ober- und Unterton ist, ist zwar selbstverständlich, aber ist tatsächlich Ausgang der Betrachtung: $c = 1$ bekommt den Namen „Zeugerton" (S. 59). Auf den beiden Achsen eines rechtwinkligen Koordinatensystems wird $c = 1$ als Einheitspunkt genommen, auf der einen Achse in gleichen Abständen die Obertöne, auf der andern die Untertöne abgetragen. Dann erscheint jetzt jeder Ton in einer unendlich großen Anzahl von Werten, z. B. $c = 1 = 2/2 = 3/3 = 4/4 \ldots$, $g = 3/2 = 6/4 = 9/6 \ldots$ und alle diese Werte liegen auf einer Geraden durch den Nullpunkt, die Werte des Tones $c = 1$ auf der Winkelhalbierenden. Irgend eine logische Berechtigung hat diese Konstruktion meines Erachtens nicht und ihr Ergebnis ist mathematisch selbstverständlich. Trägt man nämlich ein eindimensionales Gebilde — (und das ist diese Tonreihe) — in einem zweidimensionalen auf — (hier der Ebene) — so muß jedes Element der ersten wieder unendlich häufig auftreten. Zweierlei benutzt nun Schümann zu weitern Konstruktionen: 1. **Er kann jetzt jeden Ton in irgend einer Form nehmen.** So wählt er (S. 64) $c = 6/6$ als Ausgangspunkt mit

der Begründung, daß „in den Quintwerten $^3/_2$ und $^2/_3$ die einfachsten harmonischen tatsächlichen Veränderungen innerhalb einer Tonart“ zu erblicken seien; $^3/_2 \cdot {^2/_3}$ ist aber $^6/_6$. In jeder Beziehung scheinen mir aber $^3/_1$ und $^1/_3$ einfacher zu sein, mathematisch wie physikalisch; das Quintverhältnis ist auch vorhanden. Also warum nimmt Schümann nicht den Ton $^3/_1 \cdot {^1/_3} = {^3/_3}$ als Ausgang?

2. Zu der Zeugerachse $c = 1, {^2/_2}, {^3/_3} \ldots$ liegen Ober- und Untertöne in ihrem reziproken Formen symmetrisch; also der vierte Oberton $^4/_1$ und der vierte Unterton $^1/_4$ liegen auf einer Senkrechten gleichweit von der Zeugerachse. Alles folgende ist nun mathematische Folgerung aus diesen Symmetrienverhältnissen. Nur lassen die musikalischen Deutungen häufig die Berücksichtigung bisheriger Kenntnis vermissen. Auf einem Kreise um den Punkt $^6/_6$ liegen die Töne

$$\begin{array}{llll} G\ {^3/_4} & B^v\ {^8/_9} & d\ {^9/_8} & f\ {^4/_3} \\ \underline{G}\ {^3/_8} & \underline{B}^v\ {^4/_9} & \bar{d}\ {^9/_4} & \bar{f}\ {^8/_3} \end{array}$$

Schümann faßt sie in den Durakkord B^v — d — f und den Mollakkord G — B^v — d zusammen und sagt: (S. 65) „Wir halten die zwei besprochenen Dreiklänge für die echten Tonika-Dreiklänge der Doppeltonart B^vdur/gmoll und bezeichnen den Kreis als das Symbol des Tonika-Begriffs“. Einmal steckt darin ein musikalischer Nonsens. Denn daß der Ton c (= II. Stufe der Durtonart = IV. Stufe der Molltonart) eine so hervorstechende Bedeutung für B^vdur/gmoll haben soll, wie sie ihm Schümann zuschreibt (S. 74), ist bislang noch nicht bemerkt. Dann aber müssen doch wohl die Tonika-Dreiklänge konsonant sein; nun enthalten aber die oben angeführten Dreiklänge pythagoräische Terzen. Stumpf hat in umfangreichen Versuchsreihen gezeigt, daß die subjektive Reinheit des Terzintervalls zwar nicht immer mit dem theoretischen Werte $^5/_4$ oder $^6/_5$ zusammenfällt, aber doch von dem pythagoräischen Terzwert weit entfernt ist (Beiträge zur A. u. M. II S. 113). Also mit den Ergebnissen der Tonpsychologie setzt sich diese Bestimmung der Tonikadreiklänge in Widerspruch.

Aber auch mathematisch Anfechtbares enthält das Weitere. Ellipsen und Parabeln werden als Symbol der Dominantbegriffe ersten und zweiten Grades aufgestellt und schließlich sollen Hyperbeln die Symbole des Dominantbegriffs dritten Grades sein und die Dreiklänge Des^v — F — As/e — g — h in irgend einer Oktavenversetzung enthalten. (S. 73) „Andere Kegelschnitte sind ... nicht möglich. Damit erscheinen uns auch eine bestimmte Grenze tonal-diatonischer Dominantauffassung festgelegt“. Die Konstruktion dieser Hyperbel ist Schümann nicht gelungen. Sie ist tatsächlich nach den Lehren der projektiven Geometrie möglich, denn durch drei Punkte — hier den Dreiklang — und die Symmetrieachse — hier die Zeugerachse — ist ein Kegelschnitt eindeutig bestimmt, aber je nach der Lage gibt es eine Ellipse oder Hyperbel. Die Töne $\bar{g}\ {^{15}/_5}$ — $h\ {^{15}/_8}$ — $\bar{e}\ {^{20}/_8}$ gäben ein Hyperbel, $g\ {^9/_6}$ — $\bar{e}\ {^{15}/_6}$ — $h\ {^{15}/_8}$ eine Ellipse. Es bedürfte also einer neuen zahlentheoretischen Spekulation, um gerade Punkte einer Hyperbel zu wählen. Und schließlich liegen dann die Dreiklänge $\underline{F}$ — $\underline{C}$ — $\underline{\underline{As}}/\bar{g}$ — $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{\bar{e}}$, die jetzt auf zwei Parabeln liegen, auch auf einer Ellipse oder Hyperbel. Irgend eine mathematisch begründete Abgeschlossenheit derart, daß jede Kegelschnittart einmal und nur einmal vorkommen könnte, existiert nicht. Sie muß immer künstlich hereingetragen werden, selbst wenn alle mathematische Betrachtungen richtiger sind, als an dieser Stelle. Und warum sollten schließlich gerade den Kegelschnitten musikalisch wertvolle Bildungen entsprechen, nicht aber andern Kurven, die manchmal recht einfach sind? Es kann nicht meine Aufgabe sein, auf jede Einzelheit hier einzugehen; die nachher eintretenden Lageverhältnisse folgen alle aus der Symmetrie der Grundkonstruktion, deren mathematische, physikalische und psychologische Willkür ich oben andeutete.

Noch eine Bemerkung über das Kapitel „Temperatur“ sei gemacht. Schümann sieht in der Einführung eines neuen, sekundären bitonalen Zentrums (Z^t.) mit der logarithmischen Zahl 0,5 innerhalb einer Z.-Ton-Oktave 1—2 den Kern der Temperatur (S. 138). Zu diesem Z^t. liegen nun alle temperierten Werte der Oktave symmetrisch; das ist wiederum selbstverständlich und gilt nicht nur für die 12 stufige gleichschwebende, sondern für jede: die 53 stufige, die 41 stufige (siehe H. Riemann, Handbuch der Akustik, Schlußtabellen), auch für die siamesisch 7 stufige usf. Eine logische Notwendigkeit gerade der 12 stufigen folgt daraus nicht.

Ich war nicht mehr überrascht, daß schließlich noch die Einsteinsche Relativitätstheorie herangezogen wird (S. 145 f.). Aber hier herrschen offenbare Mißverständnisse. Denn die „Zeitebene“

— d. h. die Raumpunkte zu einem bestimmten Zeitpunkt — als „konstanten Zeitmaßfaktor“ hinzustellen und mit dem Zeugerton zu vergleichen, das ist lediglich Wortspielerei. Ganz im Widerspruch zur Einsteinschen Lehre steht aber nun das Beginnen, „einen Ton als Urton unter Begründung seiner Wahl aufstellen“. Denn dadurch wird gerade die Relativität der Messung aufgehoben. Zugleich ist dieser Urton c = 256 nichts anderes als der Ton 1 in der achten Oktave. Daß dieser Ton sich mit Annäherung aus dem Kammerton a errechnen läßt, kann kaum genügen, ihm eine besondere Rolle zuzuerteilen. Zu dem ist 1 gerade das Maß aller Zahlen.

Der Verfasser hatte selbst das Bedürfnis (S. 13), irgendwo eine Bestätigung seiner Entdeckungen zu finden. Da wendet er sich an die am wenigsten bekannten Lehren: Die chinesische, alt-semitische und alt-griechische. Und findet hier, was er sucht. Dabei „wirkt der Umstand erschwerend, daß die musikalische Theorie damals überall in das Gebiet erkenntnis-theoretischen Geheimwesens fiel und daß daher die schriftlichen Aufzeichnungen, soweit überhaupt vorhanden, ursprüngliche absichtliche Entstellungen erhielten, die den Uneingeweihten (Exoterikern) den Kern der Erkenntnis verhüllen und nur den Wissenden (Esoterikern) durch die Kenntnis bestimmter textlicher Verdrehungs-Tricks den eigentlichen Inhalt des Textes vorbehalten sollen“ (S. 12). Diesen Geheimnissen sucht Schümann auf die Spur zu kommen und ein Beispiel für solche esoterische Auslegungen sei gegeben: „Nicht ist die Welt Gottes Ort, sondern Gott ist der Ort der Welt“, das wir aus dem Theosophischen ins Musikalische zu übersetzen wagen: Nicht ist der menschlich-musikalische Begriff von Dur und Moll ein Bezugsbegriff für den Zentral-Zeugerton, sondern er ist der ideelle, in sich zwiefach zu verstehende (doppeltgeschlechtige) einzige, aber diskrete Bezugsbegriff für alle Stufen und Stufengruppen zweier reziproker (paralleler) Tonarten (S. 35). — Stumpf schreibt bei der Besprechung der Eulerschen Konsonanztheorie (Beiträge zur A. u. M. I S. 22): „Man wird dabei an Rousseaus bitteres Wort gemahnt: ‚Es gibt keine Absurdität, für die bei der Untersuchung der schönen Künste nicht die Physik Veranlassung war‘. Die Mathematik kann man getrost hinzufügen“. Diese Ausdehnung des Rousseauschen Wortes kann man auf Schümanns Musiktheorie anwenden. Paul Mies.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Hrsg. v. d. Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Bd. 1. (Festschrift zum musikwissensch. Kongreß in Basel. 26.—29. Sept. 1924.) gr. 8°, IV, 156 + 10 S. Basel 1924, Helbing & Lichtenhahn. 5 Fr.

Sechter, Simon (1788–1867). Das Finale der Jupiter-Symphonie (Cdur) von W. A. Mozart; Analyse mit Einleitung und Erläuterungen neu hrsg. von Friedrich Eckstein. Wien 1923, Wiener Philharmonischer Verlag A.-G.
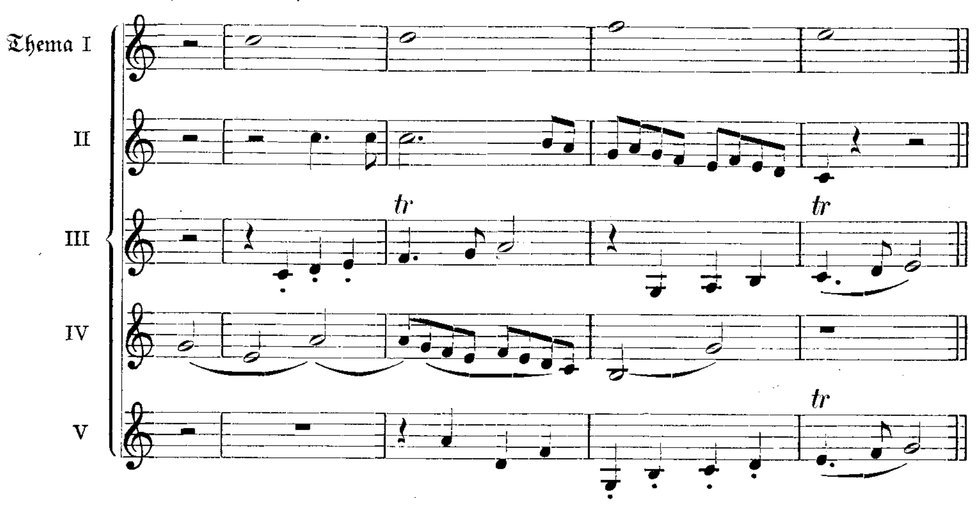
Diese Neuausgabe macht eine eingehende Analyse des Finales der Jupiter-Symphonie wieder zugänglich. Sie entstammt dem Anhang der Sechterschen Bearbeitung von Fr. W. Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“. Fr. Eckstein hat sie jetzt mit einer geschickten Einleitung und passenden Anmerkungen versehen und ihr dankenswerterweise eine Partitur in der bekannten Ausstattung des Verlags beigegeben. So wird die Analyse für jeden leicht verfolgbar und verständlich.

Sechters Anschauungen weisen weit in das 18. Jahrhundert zurück. Ihm ist die Hauptsache der Nachweis, daß es sich um eine Fuge mit fünf Themen handelt, die kanonischen Verschlingungen jedes Einzelthemas und ihre Zusammenstellungen. Daß es sich im übrigen um eine Sonatenform handelt, ist ihm selbstverständlich; der Satz (S. 26) „Wie die Form der Symphonie es fordert, kommt derselbe Mittelsatz, der im ersten Teile in der Tonart der Dominante war, nun in der Haupttonart vor“, genügt ihm zur Andeutung. Interessant ist der Vergleich mit Jahn — Kretzschmar — Abert: Je näher die Erklärung der Jetztzeit, desto mehr liegt ihr Schwerpunkt auf dem Nachweis der Sonatenform.
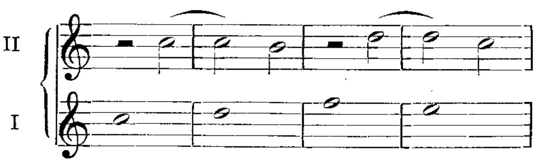
Auch Sechters Einwürfe über Oktavenverdoppelungen (S. 13, 24), Quintenparallelen (S. 24) und Stimmführung (S. 25) zeigen deutlich seine Verbindung mit dem rationalistischen Betrieb des 18. Jahrhunderts. Nur von der Affektenlehre dieser Zeit — für die doch Marpurgs „kritische Briefe“ so bedeutsam sind — zeigt er nichts; diese Lehre hatte sich früh verloren.

Im Vorwort (S. 6) versucht der Herausgeber die Kompositionsart anschaulich zu schildern im Anschluß an Luthers Wort, „daß wir Menschen die Zeit der Länge nach sehen, eines nach dem andern, Gott aber der Quere nach, wie durch ein Rohr, alles auf einem Haufen“. Ein einziger
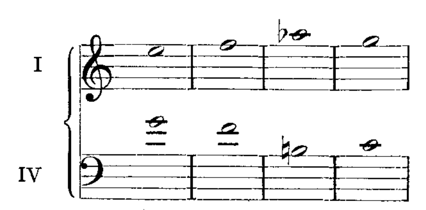
Überblick, ein ideeller „Grundentwurf“, der alle Themen und ihre Verarbeitungen gleichzeitig erfaßt, aber weder in Lauten noch Zeichen, sondern nur im Geiste des Genies möglich ist, soll die Grundlage sein; und Eckstein bezweifelt im Anschluß an ein Zitat aus der Kompositionslehre von Lobe mit Recht (S. 18), daß „bewußt und durch Rechnung“ jemand einen solchen Satz finden könne. Und doch läßt sich meiner Ansicht nach bis zu einem gewissen Grade die Art einer solchen Entwicklung aufdecken und verfolgen. Als Eingang zu einigen kurzen Bemerkungen diene die Tabelle der gleichzeitigen 5 Themen von S. 18:



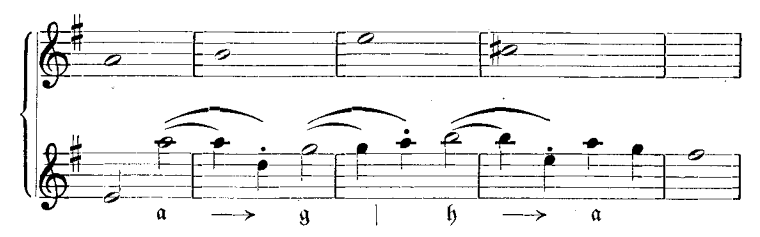
Das erste Thema ist eine Art Sequenzthema der Harmonisierung $T \rightarrow D_7 — D_7 \rightarrow T$. In meiner Arbeit über das B-A-C-H-Thema (Bachjahrbuch 1922) habe ich gezeigt, wie die Kraft des Themas sich auf dem Wege: Thema → Harmonisierung → kontrapunktische Linienzüge dieser Harmonisierungen (Typen) → melodische Ausfüllung dieser Typen mit Entwicklungsmotiven auswirkt. Ich habe es dort als eine Aufgabe der Stilkunde bezeichnet, auch für die Themen eines Werkes diese Reihe aufzustellen. Das gelingt in vorliegendem Falle tatsächlich. Thema III ist ein Sequenzthema wie I, der kontrapunktische Typ ist c → f | g → c ausgefüllt durch diatonische Reihen. Thema II läßt sich dekolorieren in die Form c → h | d → c. Thema IV ist nur ein Anfang, vollständig hätte es c als Schluß und ließe sich dann etwa als melodische Ausschmückung
a ⁀ g a ⁀ g
von e → d | h → (c) oder g → f | h → (c) auffassen. Das V. Thema hat (umgekehrt wie das IV.) keinen Anfang; es ist lediglich Verkürzung des vorhergehenden auf den $\not{D}_{9<}$ mit Anhang des Thema III. Der „latente Inhalt“ aller Themen steckt in der Harmonie und deren kontrapunktischen Typen.



Thema II erscheint tatsächlich in der dekolorierten Form in Takt 9; die vereinfachte Form von IV ist eine Art Umkehrung von I, die zweite Form kommt vor in der Coda (Takt 362):



Die Zurückführungen auf diese Typen sind also durchaus nicht so theoretisch, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Transponiert man dabei den Typ c → h | d → c auf den Ton b, so erhält man b a c h, d. h. eine nur im Schlußton veränderte, häufige Form des B-A-C-H-Themas, (a. O. S. 31). Nicht Zufall und ebensowenig Mystik, sondern die sequenzhaft-harmonische Struktur aller dieser Themen schafft diesen Zusammenhang. Und überall, wo es sich um solche Bildungen handelt, zeigt sich ähnliches z. B. in Mozarts G dur-Quartett (K.-V. 387).



Bemerkungen wie die vorstehenden beabsichtigen nicht, wie ihnen häufig zum Vorwurf gemacht wird, die Wege des Genius nachzurechnen, und als selbstverständlich hinzustellen. Sie zeigen nur die Möglichkeit und die „latente" gemeinsame Grundlage. Umgekehrt, durch Ausfüllung aller Art aus einfachsten Grundlagen ein solches Meisterwerk zu schaffen, erscheint umso wunderbarer.

Die Herausgabe der Sechterschen Analyse in Verbindung mit der Partitur ist wirklich zu begrüßen, vermag sie doch zu mannigfachen Betrachtungen anzuregen. Paul Mies.

Seiffert, Karl. Ergebnisse des Unterrichts in der Harmonielehre an Lehrerseminaren. Neue, verb. u. verm. Aufl. gr. 8°, 60 S. Leipzig [1924], C. Kühle. 1.50 Gm.

Sörnsen, Niels. Meine Laute. (Wege zur Praxis.) 8°, 92 S. Stuttgart [1924], Franckh. 1.20 Gm.

Stumpf, C. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 9. Heft. Leipzig 1924, J. A. Barth. 2.80 G.-M.

Nach neunjähriger Pause erscheint, wohl von vielen begrüßt, das 9. Heft der Beiträge, das drei Abhandlungen des Herausgebers in sich vereint. In der ersten, „Verlust der Gefühlsempfindungen im Tongebiete (musikalische Anhedonie)" berichtet Stumpf über den seltsamen pathologischen Fall eines Musikers, der nach genauer, im Verlauf der Arbeit angegebener Prüfung durchaus normale musikalische Fähigkeiten in der Unterscheidung, Beurteilung usw. von Tönen hat, dagegen jedes Gefallen daran verloren hat. Stumpf erklärt den Fall, indem er im Klangeindruck zwei Bestandteile unterscheidet, den inhaltlichen und den gefühlsmäßigen. Auf den ersteren beziehen sich Urteile über Stärke- und Höhenunterschiede, Klangfarbe, Einheit oder Vielheit gleichzeitiger Töne usw., wahrscheinlich auch Konsonanz oder Dissonanz. Der vorliegende Befund scheint nach Stumpf zu zeigen, „daß eine Abspaltung oder ein Schwund des gefühlsmäßigen Bestandteils unabhängig von den immanenten Eigenschaften des Klanges selbst stattfinden kann". Für Psychologen ist das natürlich von größtem Interesse, aber auch der Musikpädagoge wird in dieser Richtung Beobachtungen machen können. Die ganze Funktion des musikalischen Hörens würde durch Erkenntnisse dieser Art erheblich bekannter; und vielleicht gelingt es dann, die große Schar der Unmusikalischen nach tieferen Gründen zu ordnen.

Der zweite Aufsatz: „Binaurale Tonmischung, Mehrheitsschwelle und Mitteltonbildung" geht im wesentlichen die Psychologie an. Er ist gegen die Auffassung von G. Revesz gerichtet, der eine weitgehende Möglichkeit der Mischung gewisser Töne zu einem Mittelton annimmt. Diese Analogie zum Farbensinne weist Stumpf zurück und schließt eine eingehende Kritik und Untersuchung an.

Die dritte Abhandlung: „Singen und Sprechen" beansprucht das Interesse jedes Musikwissenschaftlers. Von einer dreifachen Charakteristik des Sprachorgans gegenüber jedem anderen Instrument geht Stumpf aus. Besonders die dritte von ihnen („kann es stetige Übergänge ebenso wie sprunghafte erzeugen") unterzieht er einer genauen Untersuchung, und kommt zu dem Schlusse: „Sprache und Gesang sind in phänomenal-akustischer Hinsicht nicht spezifisch, d. h. nicht durch irgendeine Grundeigenschaft, sondern nur gradweise verschieden". Stumpf setzt sich weiter-

hin mit W. Koehlers Anschauung von der spez. Verschiedenheit zwischen Singen und Sprechen kritisch auseinander. Geschichtliche Tatsachen, Zwischenstufen wie Parlando, Psalmodie, Portamento, Rezitation erfahren eine interessante Beleuchtung. Außerdem ist die Abhandlung ein Beispiel für die Fruchtbarkeit der neueren tonpsychologischen Auffassung, die dem Tone zwei Eigenschaften zuschreibt: eine, die sich parallel mit den Schwingungszahlen verändert — die Tonhöhe schlechthin, auch Helligkeit — und eine, die allen c-Tönen oder d-Tönen gemeinsam ist — die Qualität.

Die Musikwissenschaft muß dankbar dafür sein, wenn die sie berührenden Abhandlungen der Tonpsychologie durch das Erscheinen in den „Beiträgen" leicht zugänglich werden.

Paul Mies.

Teuchert, Emil, und Erhard Walter **Haupt**. Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild. In 3 Teilen. Teil 1: Saiteninstrumente. 2. Aufl. gr. 8°. IX, 109 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel, 3 Gm.

Wagner, Richard. Tagebuchblätter u. Briefe an Mathilde Wesendonk, 1853—1871. Eingel. u. erl. v. Richard Sternfeld. 8°, 411 S., 4 Taf. Berlin [1924[, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 3.60 Gm.

Wagner, Richard. Tristan und Isolde. Mit ein. Einführung u. Thementafel v. Rich. Specht. (Wiener Textbuchbibliothek.) 8°, XIX, 75 S. Wien 1924, Universal-Edition. —.30 Gm.

Weber, Max. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer. 2. Aufl. gr. 8°, VIII, 95 S. München 1924, Drei Masken-Verlag. 4 Gm.

Wolzogen, Hans v. Die Idealisierung des Theaters. Bayreuther Betrachtungen über Festbühne und Volksbühne. Neue, vollkommen veränd. Aufl. (i. gekürzt. Fassung). gr. 8°, VII, 64 S. Leipzig 1924, F. Kistner & C. F. W. Siegel. 2 Gm.

Zink, Theodor. Fünfzig Jahre Kaiserslauterer Stadttheater (1874—1924). 8°, 86 S. Kaiserslautern 1924, E. Crusius. 3.50 Gm.

Dissertationen

Feicht, Rev. Hieronim C. M. Bartholomäus Pekiel in seinen Kirchenmusikwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der polnischen Musik im 17. Jahrhundert. (Lemberg.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Händel, G. F. op. 1, Nr. 2. Kammersonate Nr. 3 g moll, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 3. Kammersonate Nr. 4 A Dur, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 5. Kammersonate Nr. 6, G Dur, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 6. Kammersonate Nr. 7, g moll, für Ob. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 7. Kammersonate Nr. 8, C Dur, für Fl. u. Cemb. 1.80 Gm.
—— op.1, Nr. 8. Kammersonate Nr. 9, c moll, für Oboe u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 10. Kammersonate Nr. 11, g moll, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1 Nr. 11. Kammersonate Nr. 12, F Dur, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 12. Kammersonate Nr. 13, F Dur, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— op. 1, Nr. 13. Kammersonate Nr. 14, D Dur, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— Kammersonate Nr. 15, A Dur, für V. n. Cemb. 2.10 Gm.
—— Kammersonate Nr. 16, E Dur, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— Kammersonate Nr. 17, A moll, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— Kammersonate Nr. 18, e moll, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.

Händel, G. F. Kammersonate Nr. 19, h moll, für Fl. u. Cemb. 2.10 Gm.
—— Kammersonate Nr. 21, G Dur, für V. u. Cemb. 2.10 Gm.
Sämtl. bearb. von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
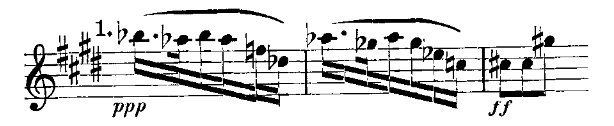
Haydn, Joseph. Messe in B — Theresienmesse. Erstmalige Veröffentlichung der Partitur. Einl. v. Alfred Schnerich, musik. Redaktion v. Karl Rouland. Wien 1924, Philh. Verlag.

Schubert, Franz. Hmoll-Symphonie, Faksimile-Reproduktion der Handschrift mit den autographen Skizzen. München, Drei Masken-Verlag A.-G.

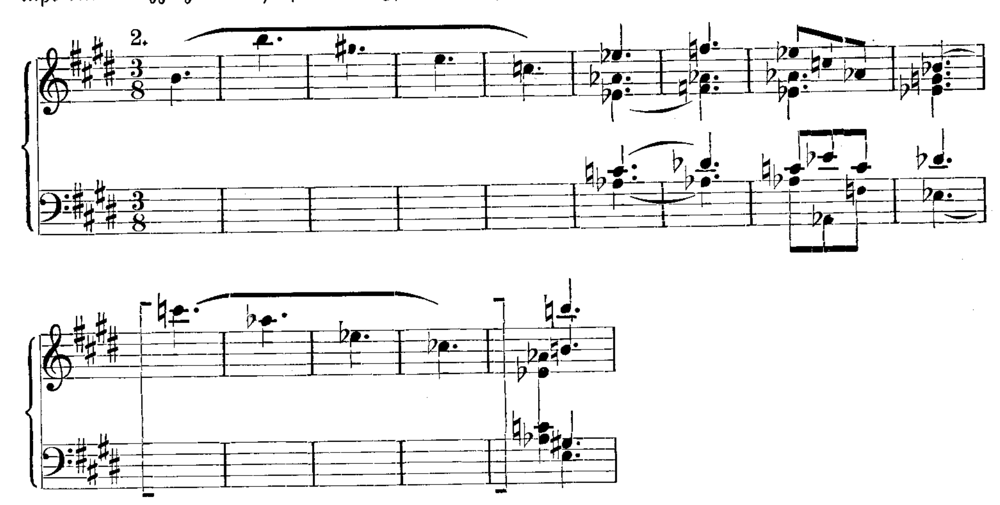
Wer nicht nur die tönende Musik auf sich wirken läßt, sondern auch eine Ahnung von der Arbeit ihrer Schöpfer gewinnen will, für den sind Faksimile-Ausgaben von großem Werte. Kein Revisionsbericht vermag mit solcher Anschaulichkeit zu wirken. Und gerade diese Ausgabe der „Unvollendeten" ist so recht geeignet, zu mannigfachen Gedanken anzuregen.

Nur geringfügige Änderungen enthält die Partitur. Meist handelt es sich wohl um Schreibfehler, die noch während des Schreibens verbessert werden; so wenn auf S. 13, 32, 61 die Reihen der Instrumente verwechselt werden. Aber auch die Klavierskizzen — besonders interessant, da nur wenige aus Schuberts Hand bekannt sind — zeigen selten wesentliche Veränderungen. Es macht den Eindruck, als ob Konzeption und schriftliche Aufzeichnung zeitlich zusammenfielen. Die Fälle, in denen wir Angaben über in kurzer Zeit und zu den mannigfachsten Tages- und Nachtzeiten geschriebenen Kompositionen haben, bezeugen ja ganz ähnliches.

Einige wichtige Änderungen enthält die Skizze zum langsamen Satz. Zum Teil beziehen sie sich auf deutliche Herausstellung der herrschenden Tonart. Man könnte sich auf Grund dieser Skizzen die Idee bilden, als ob die in Schuberts Instrumentalmusik häufigen Wiederholungen von Phrasen gerade die Bedeutung der Harmoniestärkung hätten. So enthält z. B. die Klavierskizze das Motiv über die Harmonie Des As 7 vor dem cis nur einmal (Nb. 1), während die



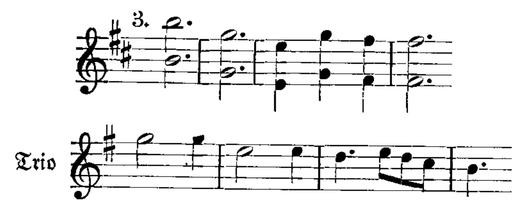
Ausführung sie dreimal setzt. Im der Umdeutung Des–cis handelt es sich um eine der vielen enharmonischen Verwechselungen bei Schubert, die ihn zu einem der kühnsten Harmoniker der Klassik und Romantik zugleich stempeln. Die Geschichte einer solchen enharmonischen Einsprengung läßt eine Skizze zum Schluß des langsamen Satzes erkennen (Nb. 2). Im Edur-Akkord wird das



gis zu as umgedeutet und es tritt As dur ein; ursprünglich wurde nach 4 Takten schon wieder die umgekehrte Umdeutung vorgenommen. Zur Verminderung der harmonischen Unruhe werden dann

noch 4 Takte hinzugefügt; durch Herabstimmen des c in ces ist damit die doppelte Umdeutungsmöglichkeit as→gis / ces→h gegeben. Die Motivierung der harmonischen Kühnheit, die im Liede der Text mit sich bringt, wird hier aus dem Geist der Instrumentalmusik geboten.

Die Klavierskizze enthält noch das Scherzo mit den ersten Triotakten, in Partitur gesetzt sind davon nur die ersten Takte des Scherzos. Warum vollendete Schubert das Werk nicht? Am 10. April 1823 ernannte ihn der Steiermärkische Musikverein in Graz zum Ehrenmitglied; am 20. September schickte Schubert einen Dankesbrief und verhieß eine Symphonie als tönenden Dank; aber erst ein Jahr später sandte er — auf dringliche Aufforderung seines Vaters — an Anselm Hüttenbrenner in Graz die unvollendete Partitur der schon 1822 geschaffenen hmoll-Symphonie. Die Vollendung hat der Skizze gemäß in der Absicht ihres Schöpfers gelegen. Ich habe an anderer Stelle[1] gezeigt, auf welche Weise im klassischen zyklischen Werke die Einheitlichkeit des Ganzen zustande kommen kann. Die Beziehungen sind dabei viel inniger und tiefer liegend, als die durch gleiche Motivik, wie sie die Romantik und besonders die symphonische Dichtung lieben. Diese tieferen Beziehungen sind wohl selten oder nie absichtlich, verstandesmäßig, sondern beruhen auf der gleichen Gemütsgrundlage und Stimmung. Nicht jeder Komponist hat dabei die Stärke der Konzentration und Phantasie, sich nach langer Zeit wieder auf die stimmungsmäßige Basis schon früher geschaffener Sätze zurück zu versetzen. Spitta[2] spricht da von einer Wiedererweckung des Einheitsgefühls; Beethoven besaß diese Fähigkeit, sie hing wohl eng mit seiner Schaffensart zusammen. Es ist noch nicht möglich, diese Grundlagen der Einheitlichkeit mit Sicherheit in jedem Falle anzugeben. In der hmoll-Symphonie möchte ich sie in der wesentlichen Stellung der Quart- und Quintintervalle in den Themen sehen. Die Themen des ersten Satzes zeigen sie deutlich, dann der Dreiklangabfall im ersten Thema des langsamen Satzes und der Kontrapunkt zum 2. Thema (siehe Nb. 1). Viel weniger ausgeprägt ist das im Scherzo (Nb. 3), denn die wirkende Linie ist



h—g—fis, nicht h→g→e, gar nicht enthält sie das Trio. Der Hergang wäre vielleicht so zu denken: Irgend etwas hatte Schubert im Zuge der Komposition unterbrochen, und er hatte nicht mehr die Möglichkeit, das Einheitsgefühl wieder herzustellen. Lieber ließ er das Werk unvollendet, als daß er es uneinheitlich zu irgend einem Ende brachte. Zugleich dachte er selbst nur sehr bescheiden darüber; 1824 noch schrieb er: „Auf diese Art will ich mir den Weg zur großen Sinfonie bahnen". Die hmoll-Sinfonie hielt er also nicht dafür. Auf die Existenz vereinheitlichender Grundlagen scheint mir die Art der Skizze hinzuweisen, von Grundlagen, die nicht leicht nachweisbar, aber dem Gefühl des Schöpfers deutlich sind. Das oben angeführte Merkmal möge als erster Ansatz gelten.

Fürwahr, eine Fülle von Gedanken vermag eine derartige Ausgabe hervorzurufen und läßt sie nicht nur bibliophilen, sondern auch musikwissenschaftlichen Zwecken dienen. Neben dem Genuß einer Vision des Originals, wird ihr eindringliches Studium noch manches wichtige Resultat gewinnen lassen.

Paul Mies.

Tonkunst, Denkmäler liturgischer, f. d praktischen Gebrauch, hrsg. v. Alfred Schnerich. Bisher erschienen: Schubert, Franz. Messe in g. Mozart, W. A. Orgelsolomesse, K. V. 259, red. v. K. Rouland. Haydn, J. Mariazeller Messe, red. v. R. Johandl. Mozart, W. A. Messe, K. V. 194, red. von K. Rouland. Haydn, J. Theresienmesse, red. v. K. Rouland. Direktions-, Gesang- u. Instrumentalstimmen. Augsburg-Wien, A. Böhm & Sohn.

Wiener Komödienlieder aus drei Jahrhunderten. Hrsg. u. bearb. von Blanka Glossy u. Robert Haas. XXXII, 266 S. Wien [1924], Anton Schroll & Co. 20 Gm.

[1] B-A-C-H, Stilistisches und Statistisches; Z. f. Musik.

[2] Zur Musik, S. 187.

Mitteilungen

Durch Erlaß des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 28. Juli 1924 ist das „Institut für Kirchenmusik und Gesang“ an der Königsberger Universität (gegr. 1810) in ein „Institut für Kirchen- und Schulmusik“ umgewandelt und mit der Ausbildung der Musiklehrer an höheren Schulen beauftragt worden. Direktor des Instituts ist der bisherige Leiter Privatdozent Dr. Jos. Müller-Blattau; ihm obliegt der Unterricht in Musikgeschichte und Musiktheorie. Mit ihm zusammen sind Generalsuperintendent Prof. D. Gennrich (Kirchenmusik) und Obermusiklehrer Hugo Hartung (Methodik des Schulgesangs, Chorleitung, Partiturspiel, Orgel) an der unterrichtlichen Leitung beteiligt. Letzterer, dessen Versetzung nach Königsberg bevorsteht, hat einen Lehrauftrag für Schulmusik an der Universität erhalten. Als weitere Lehrkräfte sind verpflichtet: der Stimmbildner P. Heidecker für Sologesang und Sprechkunde, der Musiklehrer am Hufenlyzeum M. Rohloff für Musiktheorie, J. Ansorge für Klavier, K. Wieck für Violine, Kantor Schulz (Propsteikirche) für gregor. Choral und kathol. Kirchenmusik (im Bedarfsfall). Physiologie der Stimme ist vertreten durch Prof. Dr. Sokolowski (Universität). Die Lehrgänge begannen am 15. Oktober und entsprechen genau denen der „Akademie für Kirchen- und Schulmusik“ (Berlin). Die Aufnahmeprüfung fand am 14. im Institut (Universitätsgebäude) statt.

Damit ist für Ostpreußen ein Institut in Verbindung mit der Universität geschaffen, das der akademischen Vollausbildung der Musiklehrer an höheren Schulen und Kirchenmusiker dient, wie sie bisher nur in Berlin zu erlangen möglich war.

Seit Sept. 1924 erscheint im Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, Anton Goll in Wien eine neue Vierteljahrsschrift: „Die Mandoline“, herausgegeben von Dr. Josef Zuth. Der Name des vortrefflichen Herausgebers bürgt dafür, daß in dem neuen Organ auch die wissenschaftliche Forschung nicht zu kurz kommen wird; gleich das erste Heft enthält eine pädagogische Studie von ihm, und als Beigabe die wenig bekannte Sonatine für Mandoline und „Cembalo“ von Beethoven, um 1795 komponiert.

Am 2. Oktober hat Prof. Dr. Max Seiffert in Kopenhagen einen Vortrag über „Niederländische Kunst in Bild und Ton um 1600“ gehalten, der durch Werke von Verdonck, Pevernage, Lasso, Raymundi, Schuyt, eines Anonymus — gesungen durch die „Dansk Mensural Cantori“ unter Leitung von Julius Foß — illustriert war.

Herr Dr. Heinrich Sambeth berichtet in Nr. 178 (30. Juli 1924) der Westfälischen Landeszeitung neuerdings über die auf 25 Jahre der Universitätsbibliothek in Münster überwiesene Santinische Bibliothek. Dr. Sambeth hat eine vorläufige Bestandsaufnahme beendet, die einen Umfang von 5 300 Nummern, und zwar von 4150 Handschriften und 1150 Druckwerken ergeben hat; eine „rein mechanische Stichprobe der ersten 500 gerade anfallenden Bände“ hat allein 428 Unica gezeitigt! Bekanntlich hat Eitner im Quellenlexikon die Bibliothek Santini nicht berücksichtigt. Mit Recht weist Sambeth auf die Bedeutung der Bibliothek für die Geschichte der Theorie, der italienischen Kirchen-, aber auch der Profanmusik hin; an Benutzern dieser endlich erschlossenen Schätze wird es kaum fehlen, sobald einmal der Katalog — eine dringende Notwendigkeit — vorliegen wird.

Vorlesungen an der Johann Kasimir-Universität Lemberg. I. Philosophische Fakultät: Prof. Dr. Adolf Chybiński: Weltliche Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, einstündig; Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der modernen Sinfonie, zweistdg.; Theorie der Fuge (1. Teil), einstdg.; Übungen im altklassischen Kontrapunkt, dreistdg. (3 Abteilgn. je einstdg.); Musikwissenschaftliche Übungen f. Anfänger u. Vorgeschrittene (mit Anteil d. Assist. Frl. Dr. Bron. Wójcikówna), je eineinhalbstdg.; Musikwissenschaftliches Seminar, zweistdg. — Lektor für Harmonielehre Konserv.-Prof. Dr. Adam Sołtys: Übungen in der Harmonielehre, eineinhalbstdg. — Lektor für Kontrapunktlehre Konserv.-Prof. Witold Friemann: Übungen im Kontrapunkt, einein-

halbstdg. — II. Theologische Fakultät: Prof. Dr. Adolf Chybiński: Theorie und Geschichte des gregorian. Chorals, zweistdg.

Das musikhistorische Institut der Johann Kasimir-Universität in Lemberg wurde von Herrn Konserv.-Prof. Witold Friemann mit einer wertvollen Sammlung von Musikdrucken aus dem 16.–18. Jahrhundert und mit einer Reihe von Musikinstrumenten (darunter ein afrikanisches) beschenkt. Das Institut besitzt zu Übungszwecken eine Reihe neumatischer und mensuraler Handschriftenfragmente aus dem Mittelalter.

In Warschau wurde eine „Polnische Gesellschaft für moderne Musik" (Vorsitzender: Karol Szymanowski) gegründet. Seit Oktober gibt sie die Fachzeitschrift „Nowa Muzyka" (Neue Musik) unter der Redaktion von Kapellmeister Matthaeus Gliński-Warschau heraus.

Im letzten Heft der ZfM (VII, 1) geben die Herren Dr. Kurt Singer (Berlin) und Prof. Dr. Karl Schmidt (Friedberg) unter der Rubrik „Mitteilungen" eine Ergänzung zu meinem Beitrag „Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132?" (ZfM VI, 12). Ich bin sehr dankbar für den Hinweis, daß zwei Takte aus dem Thema des 2. Satzes aus Beethovens Klaviertrio op. 1 Nr. 2 übereinstimmen mit einigen Takten aus der von mir besprochenen Allemande, muß aber, um Mißverständnissen vorzubeugen, erklären, daß die Identität einer Figur (und ihrer Sequenz) noch nicht die Identität von Themen ausmacht. Man wird die zitierte Figur wahrscheinlich noch häufiger bei Beethoven oder in entsprechenden Sätzen der Zeitgenossen entdecken, aber der Zusammenhang, in dem die Figur im Thema des 2. Satzes aus op. 1 Nr. 2 auftritt, ist ein ganz anderer als der Zusammenhang, in dem dieselbe Figur in der Allemande vorkommt, und auch ein anderer als in Nr. 11 der 12 Deutschen. Dagegen ergab sich bei einem Vergleich der Allemande mit dem Trio zum 2. Satz aus Beethovens Streichquartett op. 132, daß in op. 132 der ganze Hauptsatz der Allemande (2×8 Takte!) verwendet ist. Dem Hinweis auf den 2. Satz aus op. 1 Nr. 2 kann demnach für die Entstehungsgeschichte von op. 132, 2. Satz keine besondere Bedeutung zuerkannt werden. Arnold Schmitz.

In dem im letzten Heft in der Bücherschau angezeigten „Dictionary of modern Music and Musicians" stammt die Mehrzahl der deutschen Artikel von dem Unterzeichneten. Ich bemerke das nur deshalb, um rechtzeitig festzustellen, was darin nicht von mir stammt, nämlich die Einreihung von Nietzsche als — „polish philosopher" auf S. 349. Ich habe dem leitenden Herausgeber des Werkes geschrieben, daß ich Nietzsche so wenig für einen „polnischen Philosophen" halte wie Beethoven für einen „belgischen Komponisten" und habe von ihm die Zusage erhalten, daß diese Entfremdung Nietzsches aus den folgenden Auflagen verschwinden soll. A. E.

Kataloge

Oskar Gerschel, Stuttgart. Antiquariats-Katalog Nr. 111. Theater u. Musik.
R. Levi, Stuttgart. Bücherverzeichnis Nr. 232: IV. Musik. Nr. 671—774.

November	Inhalt	1924

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft 7. Jahrgang Dezember 1924

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756

Ins Deutsche übertragen

von

Robert Haas, Wien

Den zahlreichen ästhetischen Auseinandersetzungen der Aufklärungszeit mit dem Opernwesen, über die Max Fehr[1], Hermann Kretzschmar[2] und Hugo Goldschmidt[3] zusammenfassend berichtet haben, fehlt es zumeist an der unmittelbaren Lebendigkeit in der Darstellung, die von der Sache selbst ein anschauliches Bild geben könnte und nur aus eingehender Sachkenntnis und scharfer Beobachtungsbegabung zu schöpfen gewesen wäre. In dieser Beziehung versagen aber die meisten Autoren bei ihrer ausgesprochenen Vorliebe für Abstraktionen und ihrem offenkundigen Mangel an praktischem, fachlichem Einblick in ihren Gegenstand, die Herkunft ihrer Schriften vom Studiertisch und aus abgelegeneren Geistesbezirken ist unverkennbar. Umso willkommener für die Einsicht in den wirklichen Opernbetrieb der Zeit sind die weitaus selteneren Fälle, wo ein Fachmann selbst die Feder führt, wie in Benedetto Marcellos bekannter Satire[4], oder wo die Erörterungen auf einem breiten Tatsachenmaterial stehen, wie in dem kleinen Büchlein, das hier in deutscher Übersetzung vorgelegt wird. Es ist heute ungemein selten, wurde anonym veröffentlicht und erschien unter folgendem Titel: „Lettre / sur / le Mechanisme / de / l'opera italien. / Ni Guelfe, ni Gibelin; Ni Wigh, ni Thoris. / A Naples; / Et se vend à Paris, / Chez Duchesne . . . / M. DCCLVI.

[1] Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Zürich 1912.

[2] Für und wider die Oper. Jahrbuch Peters 1913.

[3] Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915. Insbesondere im speziellen Teil: Die Oper des 18. Jahrhunderts in der Beurteilung der Zeitgenossen. Die Schrift Villeneuves ist von keinem der genannten Autoren herangezogen.

[4] Il Teatro alla Moda, (Venedig 1720). — Das Theater nach der Mode zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Alfred Einstein. München und Berlin 1917 im 24. Band von Hanns Flörkes Perlen älterer romanischer Prosa.

Das von mir benutzte Exemplar der Münchner Staatsbibliothek enthält keine Widmung, während nach Eitners Quellenlexikon die Dedikation des Buches den Verfasser nennt, dem Eitner auch eine 1756 in Paris erschienene Gesangslehre zuschreibt: „Nouvelle méthode pour apprendre la musique et les agréments du chant“. Bei einem „Divertissement“, Paris 1742, das in Brüssel liegt und Seiner Exzellenz dem Gesandten Said Mehemet Pascha gewidmet ist, besteht gleichfalls die Wahrscheinlichkeit, es dem Josse de Villeneuve zuzuteilen, und nicht dem früheren Kapellmeister an der Kathedrale zu Aix André Jacques Villeneuve. Die Zueignung dieses Drucks an einen türkischen Diplomaten läßt aber die Tatsache, daß der französische Gesandte in Konstantinopel, dessen Mission 1741 beendigt war, ein M. de Villeneuve war, in besonderem Licht erscheinen[1].

Villeneuve tritt sehr entschieden für eine Verschmelzung der italienischen und französischen Oper ein, d. h. der streng und verschieden stilisierten Kunstformen von Opera seria und Tragédie en musique; in der Formulierung geht er sogar über den Grafen Algarotti hinaus und der zuversichtliche Glaube an eine nahe starke Bewegung, die ganz Europa in der Musik zusammenbringen werde, kündigt die Erscheinung Glucks kurz vor ihrem entscheidenden Eingreifen scharf an. Der Verfasser stellte sich die Erneuerung der „nationalen Oper“ allerdings durch französische Kraft vor, eine solche Großtat blieb dem „Genie“ seiner Nation aber dauernd versagt. Die Anregung zu seiner Studie ging von Calsabigis „Dissertazione su le Poesie drammatiche del S. Abb. Pietro Metastasio“ (1755) aus, also von Glucks späterem Mitarbeiter, und zwar zu einer Zeit, wo der Buffonistenstreit in Paris kaum verklungen war. Der Verfall des französischen Musikdramas war allgemein anerkannt, trotz der Bemühungen Rameaus, — des Orpheus seiner Zeit, wie er gern genannt wurde —, auch der heftige Kampf zwischen Lullisten und Ramisten hatte ihn nicht aufhalten können, der in Nachzugsgefechten noch länger andauerte, so daß ein Schriftsteller mit scharfer Zunge sogar 1780 darüber berichtet, aber mit dem abschließenden Hinweis darauf, daß die wenigen aus dem verflossenen Jahrhundert stammenden Lullisten schon durch ihr hohes Alter die Zähne verloren hätten, mit denen sie nach der Musik Rameaus beißen wollten. Villeneuve hält den Italienerfreunden, die von dem Gegenstand ihrer Sehnsucht keine klare Vorstellung hatten, den deutlichen Niedergang der italienischen Oper vor Augen, wo dieselbe Langweile herrsche wie in Paris, und er weist nachdrücklich auf den konzertmäßigen Charakter der Opera seria und auf den in ihrem ganzen Betrieb eingefressenen Opernschlendrian hin. Seine Darstellung ist allerdings sprunghaft und unsystematisch, dafür aber voll von höchst lebendigen Einzelzügen.

Gleich am Stoff der welschen Oper nimmt jeder Franzose der Zeit Anstoß. „Man würde bei uns in Frankreich schon bei dem bloßen Titel einer Oper lachen, die man Titus oder Themistokles nennen würde“, sagt der Bericht einer französischen Standesperson von 1740 aus Rom an Remond de St. Mard[2]. Diese historische Librettomode kennzeichnet Marcello spöttisch näher dahin, daß es völlig genüge,

[1] Albert Vandal, Une ambassade française en Orient.

[2] Vgl. dessen Betrachtungen über die Oper (1741) in Johann Wilhelm Hertels Sammlung Musikalischer Schriften, Leipzig 1757, S. 119, Anmerkung.

wenn auf dem Zettel historische Namen ständen, alles andre darnach sei willkürliche Erfindung, von höchster Bedeutung aber bloß der Umstand, daß die Zahl der Verse 1200 nicht überschreite, die Arietten eingerechnet[1]. Was nun Villeneuve im Zusammenhang mit den verschiedenen textlichen Stoffkreisen über den Gebrauch der Theatermaschinen sagt, wird durch folgende Stelle aus dem genannten römischen Bericht näher erläutert. Es heißt da, daß wegen der Vermeidung des Wunderbaren in Italien Maschinen selten zu finden seien, „dagegen aber sehr schöne Verzierungen, die Paläste, Gärten und Tempel vorstellen; denn ich kann unmöglich Schiffe, die so beschaffen sind wie die, die man auf dem Meere segeln sieht, oder wirkliche Wagen, wie sie in den olympischen Spielen gebraucht wurden Maschinen nennen. Wenn der Papst nicht eben gestorben wäre, als man die zweite Oper auf dem größten Theater, dem Alibertischen vorstellte, so würde ich den prächtigsten Wagen gesehen haben, der je auf der Bühne erschienen. Er sollte von sechs schönen Pferden des Kardinals Aquaviva gezogen werden. Ich stelle mir zwar nicht vor, daß dieses eben eine ganz besondere Wirkung auf mich gemacht hätte, allein man urteile daraus auf die Größe des Theaters." Marcello gibt dem Venezianer Operndichter geradezu die Anweisung, vor der Arbeit vom Theaterdirektor eine genaue Liste der gewünschten Szenenbilder zu verlangen, um sie allesamt unterzubringen, und bei Stellen mit großer Ausstattung mit dem Maschinisten das Einvernehmen zu pflegen, wie die vorausgehenden Textteile in die Länge gezogen werden müßten, um alles bequem vorbereiten zu können, „daß dabei das Drama aus allen Fugen geht und das Publikum sich zu Tod langweilt, macht nichts".

Über die Maschinen der großen französischen Oper erfahren wir technische Einzelheiten auf dem Umweg über Hamburg aus Benjamin Schillers „Das neu eröffnete Rüst-Zeug oder Maschinen-Haus", Hamburg 1710[2], worin besonders der kunstvolle Bellerophons-Flug eingehend geschildert ist, während später die Technik der Geistererscheinungen und Verwandlungen bloßgelegt wird. Der Zuschauer mußte nachsichtig über Mängel im Einzelnen hinwegsehen, wenn etwa beim Verschwinden einer Grotte ein Häuschen auf dem Theater wie ein Schilderhaus umgedreht wurde, auf einer Seite wie eine Grotte, auf der andern wie ein Fels bemalt, oder die Eingriffe des Theaterpersonals nicht spurlos an der Illusion vorübergingen. Auch bei Marcello hören wir, daß in den Ombraszenen von einem Pagen oder Kammerherrn eine Moosbank mit Lehne herausgetragen wurde, „damit der Gesangskünstler süßer schlummern könne, während die andern singen".

Villeneuve erörtert das ganz abweichende Verhältnis zwischen Dichter und Komponisten in Frankreich und in Italien; daß ein Libretto ohne weiteres wiederholt zur Vertonung herangezogen wurde und dabei steten Änderungen ausgesetzt war, war für französische Begriffe etwas Ungehöriges und der italienische Massenverbrauch an Partituren mußte ihnen überhaupt als zwecklose Kraftvergeudung erscheinen. Marcello beschreibt aber die Arbeit des Dichters geradezu als ein bloßes Versanversreihen ohne jeden bestimmten Plan, während der Komponist das Textbuch andrerseits Vers

[1] Für die französische Oper bestimmt Remond de St. Mard das Wörterbuch mit 1200 bis 1500 Wörtern, eine Zahl, die Freron auf höchstens 600 herunterdrückt. Vgl. Hertel a. a. O., S. 218.

[2] Vgl. Friedrich Chrysander, Über theatralische Maschinen, Allgemeine Musikalische Zeitung 1882. S. 231, 245.

für Vers in Musik setze, ohne es auch nur ganz zu lesen. „Für die Arien kann er sich der Einfälle bedienen, die er unterm Jahr auf Vorrat gelegt hat, zu welchem Zweck ihm der Dichter sogleich alle Arientexte ändern muß“. Durch das übliche Intrigensystem gelangt das Publikum überhaupt nie zum Verständnis der Handlung, halte daher aber seine Aufmerksamkeit bis zum Schluß angespannt. Über das obligate gute Ende des italienischen Librettos — nach Marcello „die übliche Hochzeit mit Wiedererkennungen totgeglaubter Personen durch Orakelsprüche, Muttermäler in Form von Sternen auf dem Busen, von Windeln, von Malen am Knie, auf der Zunge und den Ohren“ — geht Villeneuve ohne Bemerkung hinweg.

Hingegen ist die Personenzahl und das Stimmenverhältnis des italienischen Dramas — die Oper war mit Kretzschmar zu reden das Normaldrama — genau festgelegt. Unter den normierten sechs oder sieben Figuren ragen die beiden Virtuosi hervor, il primo Uomo und la prima Donna, die die Unternehmung in jeder Beziehung beherrschen. Das dankbare Kastratenthema, dem sich später besonders Ange Goudar[1] mit flammendem Eifer zuwandte, wird nur gestreift, ausführlich ist aber die soziale Stellung der Theaterdiven behandelt. Goudar ergänzt das durch besondere Züge[2], er gibt die Zahl der italienischen Theatersängerinnen mit 300 bis 400 an, von denen aber nur fünf bis sechs die Musik tatsächlich verstanden, während die meisten mühsam eingepaukt und abgerichtet werden mußten und nicht einmal lesen und schreiben konnten. Der Gesangslehrer macht ihnen insbesondere die unentbehrlichen Verzierungen und Läufe fürs Da Capo mundgerecht, über die schon Marcello spöttelt. Dieser verrät auch den Sängerbrauch, sie in einem eigenen Buch aufgezeichnet stets mit sich zu führen. Das Arienrepertoire der Primadonnen, das gern die Arienfolge der einzelnen Opern beeinflußte, nennt Goudar ihr „Quaresimale“. Die fünf bis sechs großen Arien der Virtuosen — in Frankreich hießen alle welschen Theatergesänge Arietten — bildeten das Gerippe und die Erfolgsgarantien einer Oper. Die Arien, die in der italienischen Oper als Konzertgesang oder sonatenmäßig empfunden wurden, galten aber auch im französischen Bühnenstil für überflüssige Zutaten. Voltaire zählt unter die Fehler beider Nationen in der Oper die Mengen besonderer und für sich bestehender Arien, die in Frankreich deshalb noch mangelhafter wirkten, weil sie weniger mit der Handlung zusammenhingen. Die Worte seien da beständig Sklaven der Tonkünstler, die für ihre kleinen abgezirkelten Lieder weibische, müßige, leere und zur Handlung unpassende Worte verlangten.

Für Italien wird im Zeiturteil oft die technische Schablone der Abgangsarie und die poetische Mode der Vergleichsarie bemängelt, was auch Villeneuve tut. Sehr amüsant ist, was unser Beobachter über Einzelheiten dramaturgischer Unarten der Gesangskräfte

---

[1] Le Brigandage de la musique italienne. Amsterdam und Paris 1780. Zueignung unterschrieben mit Jean-Jacques Sonnette.

[2] Man vergleiche auch z. B. die Lebensschilderung der Sängerin Therese Imer-Pompeati in Gustav Gugitzens Giacomo Casanova und sein Lebensroman, Wien 1921 oder die sozialen Streiflichter aus der italienischen Kunstwelt der Zeit bei Barthold, die geschichtlichen Persönlichkeiten in Casanovas Memoiren. Chrysander streift an Hand eines Anstandsbuchs von Hunold-Menantes aus dem Jahre 1710 die „Gesellschaftlichen Verhältnisse in der Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts“ (Allgemeine Musikalische Zeitung 1880, S. 753ff.), in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirft J. J. Volkmann in seinen „Historisch-kritischen Nachrichten über Italien“, 1770—1771, starke kritische Lichter auf die sozialen Verhältnisse.

vorbringt, insbesondere über die Teilnamslosigkeit ihres Spiels im Arienritornell oder während jemand anderer singt, sowohl in Dialogen als auch bei einer fremden Arie. Hören wir Marcello zu diesem Punkt: „Da grüße der Sänger unterdessen die Masken in den Logen und winke dem Orchester oder den Statisten zu", während des Arienritornells spaziere er in den Hintergrund, nehme eine Prise Schnupftabak und teile seinen Freunden mit, daß er heute erkältet und indisponiert sei, die Sängerin wieder spucke bei jeder Pause aus, kokettiere mit dem Fächer, damit das Publikum merke, daß sie die berühmte Diva sei und nicht die Kaiserin, die sie darstellen soll. „Deren majestätischen Charakter kann sie dafür außerhalb der Bühne beibehalten." Villeneuve erwähnt auch den bezeichnenden Regiekniff der Schleppenpagen, der durch zeitgenössische und ältere Szenenbilder belegt werden kann und modernen Regieversuchen als historisches Requisit bisher entgangen ist. Als wichtigster Punkt der Arie fürs Publikum wird die in Frankreich verpönte Kadenz erklärt, wobei Rousseau im Dictionnaire und Goudar genauer zwischen Fermate (point d'orgue, point de repos, couronne, nota ferma) und Schlußkadenz (cadenza, point d'orgue non ecrit) unterscheiden. Letztere soll vorschriftsmäßig eine zeitliche Dauer von 7 Minuten 36 Sekunden haben, natürlich ohne Atemholen. Der Reichtum der italienischen Gesangskunst, ihre Freiheit der musikalischen Vorlage gegenüber, insbesondere aber ihre rhythmische Präzision wird von Villeneuve der dürftigen, trockenen heimischen Technik als Muster vorgehalten, die auch den Musiker in seiner Arbeit stark einschränkte und behinderte. Die französischen Gesangsgrößen der Oper sind bald aufgezählt, ihre Hauptstärke war stets die Deklamation, der Mangel an schönen Stimmen wird vielfach beklagt. Als Hochdramatische war zu Anfang des Jahrhunderts Françoise Journet berühmt, die Nachfolgerin der Heldin Lullys Mlle. Rochois, gleichzeitig wurde der ausgezeichnete Baryton (Bas-Taille) Gabriel Vincent Thevenard gefeiert. Später glänzt der Pariser Lieblingstenor Pierre Jélyotte mit einer vielbewunderten Stimme, neben dem sich der Baryton Louis de Chassé und die geschickte Mlle. Marie Fel hervortaten[1]. Villeneuve preist daher mit Recht die tief eingewurzelte Volkstümlichkeit der Musikpflege und des Musikunterrichts in Italien und wünscht ähnliche Einrichtungen für sein Vaterland. In Frankreich teilte man die Stimmgattungen ein in „Dessus", Sopran mit dem Umfang [Notenbeispiel] und drei männliche Lagen: „Haute-Contre", männlicher Alt mit dem Umfang [Notenbeispiel], „Taille", Tenor mit dem Umfang [Notenbeispiel] und „Basse", Baß mit dem Umfang [Notenbeispiel].

[1] Vgl. Arthur Pougin, Acteurs et actrices d'autrefois, Paris, 1. Kapitel und Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps, Paris 1905.

In Italien ist der „Haute-Contre“ oder Contr' alto besetzt von weiblichen Stimmen, Frauen oder Kastraten, also als „Bas-Dessus“. Rousseau sagt dazu, daß der männlich besetzte Haute-Contre unnatürlich scharf klinge und selten wohllautend sei. Weibliche Altstimmen verschmähte man in Frankreich im allgemeinen. Die französische Gesangstechnik verfügte bloß über wenige Verzierungsmanieren (agrémens), die Rousseau auf Tafel B, Figur 13 zusammenstellt (l'Accent, le Coulé, le Flatté, le Martellement, la Cadence pleine, la Cadence brisée, le Port de Voix). Dadurch wurde die steife Art zu singen etwas belebt. Eine Mode des französischen Gesangs (goutdu-chant) bestand auch in der stimmlichen Nachahmung der gefeierten Operngrößen. Sie bestand nach Rousseau demnach bald im Nasallieren (nazilloner), bald im Gackern (canarder, wie es beim Oboeblasen und beim Haute-Contre Singen häufig vorkomme), bald im Stimmzittern (chevrotter), bald im Kreischen (glapir).

Über italienische Sängerunarten ist Marcello mitteilsam, er geißelt dabei auch die übertriebene Rezitativhudelei. Das italienische Rezitativ war im Streit der Meinungen der schwierigste Punkt, bald wird es überschwänglich gelobt, bald als Zwitter- oder Amphibiengestalt scharf abgelehnt. Villeneuve gibt ihm vor dem französischen den Vorzug, was mit dem Urteil des oben genannten römischen Gewährsmannes übereinstimmt, der insbesondere die deutliche Verständlichkeit des Wortsinns lobt. Wir hören dabei auch bei Villeneuve von einer französischen Bewegung, das Rezitativ in der ernsten Oper durch gesprochenen Vortrag zu ersetzen. Erst in der Revolutionszeit drang sie durch. Die packende Wirkung des Akkompagnato — wie auch der dramatischen Duette — weiß unser Beobachter gut zu würdigen und er beklagt die äußerste Sparsamkeit der Opera seria in der Handhabung dieser Mittel mit Recht. Welche Eindrücke umgekehrt ein Italiener in der Pariser Oper empfing, wissen wir aus Goldonis Memoiren. Sein Urteil lautet kurz: „Ein Paradies für die Augen, eine Hölle den Ohren“. Alles, was er hört, hält er für Rezitativ, und vergeblich wartet er auf die Arien.

Sehr reichhaltig sind endlich die Aufschlüsse unserer Schrift über den äußeren Theaterbetrieb, über die Theaterunternehmungen, über Vorbereitungen und Beschaffenheit der Stagione mit erster und zweiter Oper, über Eintrittspreise, Benehmen des Publikums, Beleuchtungsverhältnisse, Dirigentenmanieren, Intermezzi u. v. a., die in den folgenden Seiten am Leser vorüberziehen mögen. Nach diesen kurzen einführenden Bemerkungen lassen wir also nun dem Autor selbst das Wort. Das Büchlein beginnt mit einem Vorwort des Herausgebers, daran schließt sich das Schreiben selbst. Im Text wurden gelegentlich geringfügige Kürzungen vorgenommen.

Vorrede des Herausgebers.

Ich habe geglaubt, dem Publikum mit der Herausgabe dieses kleinen Werkes einen Gefallen zu erweisen. Es ist die Frucht der Mußestunden eines Freundes, der Reisen macht, um sich zu bilden und aufzuklären. Denn der Verkehr mit Ausländern in ihrem eigenem Land ist besonders geeignet, die Vorurteile der eigenen Heimat zu erkennen.

Unter der großen Zahl derer, die mit Schmerz den Verfall der Pariser Oper beobachten, wünschen die einen die Errichtung einer italienischen Oper, ohne das zu

kennen, was sie anstreben, die andern scheuen vor diesem Schritt zurück, ohne sagen zu können, warum. Denn weder die einen noch die andern verfügen über eine eingehende Kenntnis des Gegenstands ihrer Furcht oder Sehnsucht. Alle aber schrecken doch davor zurück, eine Sprache, die ihnen vertraut ist, aufzuopfern, um eine fremde an ihre Stelle zu setzen.

Immerhin ist die französische Oper trotz aller Stützungsversuche in ihrer gegenwärtigen Form unhaltbar, die italienische Oper dagegen könnte so, wie sie in Italien gepflegt wird, in Frankreich nicht bestehen. Wie soll man sich also entscheiden, ohne die Oper überhaupt aufzugeben?

Aus dieser Schrift wird man zweifellos mit Überraschung hören, daß die Ausländer sich in der Oper zu Neapel ebenso langweilen wie in der Pariser: die eine befriedigt nur die Augen, die andre schmeichelt nur dem Ohr. Die Pariser Oper bietet bloß Dekorationen, Ballette, Maschinen, eine glänzende Versammlung und dabei eine große Stille, die zu Neapel gewährt nur entzückende Musik, Schönheiten, die nicht den Augen gelten, und dabei einen entsetzlichen Lärm. Jeder merkt gewiß, daß man aus beiden zusammen etwas Gutes machen könnte, doch hat bisher niemand daran gedacht, ihre Verschmelzung vorzuschlagen.

Wenn diese Anregung des Verfassers durchführbar ist, so handelt es sich im folgenden nicht bloß um eine Gegenüberstellung der beiden Operntypen und um die Zergliederung ihrer Bestandteile, sondern es sollen die richtigen Folgerungen daraus gezogen werden, durch die man zur Begründung einer Opernform gelangte, die weder französisch noch italienisch wäre, sondern eine Zusammenfassung beider ohne ihre Mängel, also zu einer nationalen Oper.

Mein Herr!

Eine Abhandlung des H. Calzabigi de Cortone vor einer neuen Ausgabe der Werke des berühmten Abbé Metastasio, aus der ich einen Auszug im Juliheft des Journal Etranger gelesen habe, hat mich auf den Gedanken gebracht, die italienische Oper in einzelnen Punkten zu beobachten, was den Geschmack, Charakter und die Eigenheiten der Zuhörer, sowie die Begabung der Dichter, Komponisten und Sänger betrifft, und ich wage es auszusprechen, daß man in Frankreich von dieser Kunstart einen falschen und ganz oberflächlichen Begriff hat. Die Mehrzahl derer, die in Paris davon reden, haben sich ihr Urteil nur nach den Leistungen der Buffonisten gebildet, was dasselbe bedeutet, wie wenn ein Schwede etwa über unsere Oper und unsere Musik nach einer Vorstellung der „Pélerins de la Mecque" oder des „Monde renversé" eine Meinung fassen würde.

Man hat viel über die Natur der italienischen und französischen Musik geschrieben und die Leidenschaftlichkeit, sowie die Vorurteile sind dabei auf beiden Seiten ungebührlich heftig losgebrochen. Jetzt haben sich die Gemüter beruhigt und es wurde eine Art Waffenstillstand geschlossen. Glauben Sie nicht, daß ich diese Ruhe irgendwie stören will, indem ich die Streitfrage, die unsere Hauptstadt in zwei Lager geteilt hat, wieder aufrolle, noch viel weniger maße ich mir das Recht an, sie zu entscheiden. Ich will nur der Wahrheit dienen und glaube zugleich, daß wir einer Bewegung nahe sind, die ganz Europa in der Musik zum Einklang bringen soll, wie in der

Philosophie. Diese Voraussage, die vor 20 Jahren für paradox gehalten worden wäre, erscheint heute nur als natürliche Folge des Fortschritts, den in der Würdigung echter Musik allmählich auch die widerspenstigsten Ohren machen. Noch eine Generation und man wird wahrscheinlich Descartes und Lulli als schöpferische Genies ehren, ihre Werke aber nur als das Baugerüst gelten lassen, das aufhört von Nutzen zu sein, wenn das Gebäude errichtet ist ...

Wenn Sie mich nun für einen Anhänger der italienischen Musik halten werden, so haben Sie vielleicht recht, zumindest würde ein zweijähriger Aufenthalt in Italien diese Richtung rechtfertigen. In der Tat bin ich mit gegenteiligen Vorurteilen hingefahren, habe aber durch die Erfahrung meine Ansichten berichtigt. Jetzt gehe ich soweit, die Einrichtung einer italienischen Oper in Frankreich zu wünschen, nur soll sie keineswegs so bestellt sein, wie sie gegenwärtig in Italien besteht; das hieße nur Schlamperei gegen Langweile eintauschen; als guter Bürger ist meine Sehnsucht eine nationale Oper, die weder französisch noch italienisch, sondern eine Zusammenfassung beider sei und zu der Vollkommenheit gebracht werden könnte, die dieser Art Schauspiel entspricht, indem die jeder der beiden Formen anhangenden Fehler zu vermeiden wären. Zu diesem Zweck muß man diese aber kennen: ich werde sie also freimütig auseinandersetzen und die Tatsachen und Gedanken vorbringen, wie sie sich mir aufdrängen.

Das Gedicht der italienischen Oper war früher über einen Gegenstand der Fabel geschrieben, wie heute in Frankreich und wiewohl die Fabel für die Musik unendlich geeigneter erscheint als die Geschichte, haben die Italiener sie bald nach der Einführung der Oper in Frankreich aufgegeben. Dies taten die Venetianer, deren Maschinen, wie man sagt, von erstaunlicher Vollkommenheit waren. Die Pariser Oper soll nicht annähernd ähnliche in Gebrauch gesetzt haben. Ich werde diese Frage nicht näher untersuchen: alles ist aus dem Abstand von Zeit und Ort wunderbar: sicherlich waren nach den Berichten diese Schauspiele prächtig und die Venezianer ließen sie sich viel kosten, aber nach den täglichen Enttäuschungen, wo die Italiener schwülstig Wunder verheißen und nur die Eitelkeit ihre Einbildungskraft beschwingt, halte ich mich für berechtigt, vielfach Abzüge anzusetzen, wo als Gewähr nur eine unwissende und abergläubische Überlieferung da ist.

Wie immer dem sei, es ist bekannt, daß die Pariser Oper allein in Europa den Gebrauch der Maschinen bewahrt hat: in Italien wo die Fabel aus dem lyrischen Theater von der Geschichte verjagt ist, ist kein Bedarf mehr dafür. Nur die Komödie verfügt über einige, die aber so elend und grob sind, daß es sich nicht verlohnt von ihnen zu sprechen.

Das Gedicht der italienischen Oper ist heute nichts andres, als eine Tragödie in drei Akten ohne Prolog, deren Vorwurf aus der Grichischen, Römischen oder Asiatischen Geschichte gezogen ist. Die in freien Versen verfaßten Szenen werden von einem, wenn man will natürlicheren Rezitativ als bei uns gestützt, das aber für ein französisches Ohr trocken oder abstoßend ist; es muß auch für ein italienisches langweilig oder gleichgiltig sein, weil die größten Musikenthusiasten ihm keine Aufmerksamkeit schenken.

Jede Szene endet mit Worten lyrischen Charakters, die wir unrichtig Arietten nennen, während sie mit mehr Fug den Titel Arien verdienen als unsere, die sich kaum vom Rezitativ unterscheiden.

Eine solche Arie, die unter Begleitung des ganzen Orchesters gesungen wird, zerfällt in zwei ungleiche Teile: im ersten, ausgearbeiteteren Teil entwickelt der Komponist seine ganze Kunst; der zweite ist eine Art Beruhigung, wo dem Sänger Zeit gegönnt wird, Atem zu holen: er singt den ersten Teil durch, worauf er zum zweiten übergeht, hierauf nimmt er wieder den ersten auf: wir würden gut tun, diesen Brauch aufzugreifen, um die Eintönigkeit einer unmittelbaren Wiederholung zu vermeiden und in unsern Gesang mehr Abwechslung zu bringen.

Die Chöre sind aus der italienischen Oper verbannt und in die Kirchenmusik verwiesen, denn man kann das, was jedes Stück beschließt, kaum Chor nennen, es ist richtiger gesagt nur ein musikalisches Abschiedskompliment der Akteure, eine harmonische Verbeugung: die Sparsamkeit ist zweifellos die Ursache des Ausschlusses der Chöre vom Theater.

Trios sind äußerst selten, und das ist schade, denn das sind fast immer Meisterstücke.

Das Duo ist mehr in der Mode, man fügt eines in das Stück ein, fast niemals zwei, obgleich öfters ein schönes Duett die einzige Ursache des Erfolgs einer Oper ist.

Es ist erstaunlich, daß die Italiener von einer Kunst nicht stärkeren Gebrauch machen, die sie in einem so hohen Grade besitzen, während wir davon nicht einmal die ersten Anfänge kennen. Unsere Duette sind fast immer Aussprachen zweier Personen, die zu gleicher Zeit reden, ohne sich zuzuhören, und lange Zeit dasselbe vorbringen, ohne damit zu ergreifen oder zu rühren. Die der Italiener sind fesselnde Dialoge, lebendig, drängend, wo die Stimmen sich erst vereinigen, wenn die verschiedenen Arten des leidenschaftlichen Ausdrucks sich im gleichen Ausruf vereinigen können. Sie vermögen durch die Geschlossenheit der Melodie Tränen hervorzulocken und eine Erregung zu erzeugen, die aus dem wahrhaft Pathetischen schöpft.

Es dürfte Ihnen überraschend erscheinen, daß ein Schauspiel so voller Phantasie stets als Grundlage eine Wahrheit, nämlich einen geschichtlichen Stoff, haben und daß es zu unterhaltenden Arien in allen Gesangsarten herhalten solle, während doch die Tragödie ihrer Natur nach des Anlasses dazu entbehrt; aber Ihre Überraschung wird nachlassen, wenn Sie hören, daß die Italiener, bescheidener in ihren Vergnügungen als wir, sich aller Annehmlichkeiten zu enthalten verstehen, die zum Erfolg einer Oper beitragen können, wie der Duette, Chöre, der ausführlichen Ballette, galanten Festlichkeiten, die aus der Handlung selbst hervorgehen, der Flugwerke, Abstiege, Auffahrten und aller wunderbaren Zaubereien. Sie verschmähen das am Theater, und wollen dort, geradeheraus gesagt, nur die Zeit totschlagen, wie Sie im folgenden sehen werden.

Die Italiener ersetzen das Fabelhafte durch die Geschichte, um die Handlung in vernünftigere Grenzen zu bringen: ist es aber ein Vorurteil zu sagen, daß sie das Ziel überrannt haben? Die Unfruchtbarkeit des Gegenstands veranlaßt sie zu lächerlichen Seitensprüngen und die fremdartigen Ausschmückungen, mit denen sie die geschichtliche Wahrheit zurecht richten müssen, verunstalten diese oft empörend.

Die Musik am Theater ist mir immer untrennbar mit der Illusion verbunden erschienen. Wenn sie die Sprache der Götter ist, warum nehmen wir sie nicht als solche? Wenn ihre Erregungen zauberhaft sind, was ist selbstverständlicher, als sie bei übernatürlichen Wirkungen in Anspruch zu nehmen? Wenn es ihre Natur ist,

die Herzen zu rühren, wer kann die Kraft ihrer Bewegungen besser darstellen, als die Gefühle und Leidenschaften in Personifikation? Welchen Reiz übt nicht auf den Zuhörer die schreckliche Zeremonie einer Beschwörung aus! Welch lustvolle Sehnsucht erzeugen nicht die Schlummerszenen!

Die Einrichtung der italienischen Oper ist so, daß man nur Augen und Ohren braucht. Gesicht und Gehör sind die Sinne, durch die allein die Seele bewegt wird; Geist und Herz sind in steter Ruhe. Die Arien bilden in den meisten Fällen den wichtigsten Bestandteil dieses Schauspiels; das Rezitativ ist nur Zutat[1]. Musik, Tanz, Dekorationen und die Gesellschaft sind es allein, was die Italiener ins Theater zieht.

Um Ihnen eine Idee vom italienischen Rezitativ zu geben, über das sich die Franzosen teils aus Vorurteil teils aus Unkenntnis des Italienischen so empört zeigen, muß ich Ihnen sagen, daß die italienische Sprache, die keine weiblichen Reime, d. h. stumme Endungen hat wie die französische, im Rezitativ abgeschnittene, trockene Betonungen verlangt, eine Kehlfertigkeit in gestoßenen und sprunghaft geführten Tönen, ähnlich denen, die ein Clavessin gibt, dessen Schwingungen man aufhält indem man hastig auf die Tasten schlägt, ohne den Ton voll ausklingen zu lassen, anstatt ein wenig auf der Klaviatur zu verweilen.

Man kann also sagen, daß dieses Rezitativ, übrigens sehr entsprechend dem Idiom mit dem es verbunden ist, weder Sprechen noch Singen bedeutet: Es ist eine Artikulation, die beides zusammenfaßt, aber weder Empfindungen noch Leidenschaften auszudrücken scheint, wozu sie doch geeignet ist, wie man gelegentlich in den Monologen erkennt, die vom ganzen Orchester begleitet sind, Recitativo obligato heißen und die Zuhörer entzücken; aber auch hiermit sind die Italiener unseligerweise ebenso geizig wie mit den Duetten, ungeachtet des Erfolgs von dem es stets gekrönt ist.

Aber ist denn das italienische Rezitativ so, wie es sein sollte? Ich vermute es! Ist es besser als unseres? Das anzunehmen, kann man sich nicht versagen, 1. darum, weil es dem Geist der Sprache entspricht, für die es gemacht ist. 2. Weil es durch seinen bündigen und gedrängten Verlauf auf natürliche Weise die Wechselreden wiedergibt. 3. Weil die wenigen Akkorde, die es stützen, es vollkommen von den Arien abstechen lassen. 4. Endlich weil es weder Gesang noch gesprochener Vortrag ist. Das sind vier Eigentümlichkeiten, die der Natur jedes Rezitativs zugehören und in unserem Rezitativ fehlen.

Die Leute von Geschmack unter uns, die sich ein Mittelding zwischen Sprechen und Singen nicht vorstellen können, haben öfters gewünscht, daß man unser Rezitativ gesprochen vortrage; das hieße aus der Scylla in die Charybdis fallen: die Deklamation mag in der komischen Oper erträglich sein, wo der bizarrste Gegensatz sein Recht hat, aber in der Tragödie wäre sie eine Ungeheuerlichkeit. Der Italiener hat dieses Mittelding gefunden, und es ist zu wünschen, daß man es annehme, soweit es die Sprache gestattet, da es uns vor allem von jenen lächerlichen Trillern und von jenen „vollkommen" genannten Kadenzen befreit, die ein feines Ohr verletzen und gegen die

[1] Ohne in eine Definition des Wortes Rezitativ einzugehen, begnüge ich mich zu sagen, daß ich unter diesem Ausdruck eine Art vernachlässigten Gesanges verstehe, der in einem lyrischen Gedicht dazu dient, den Dialog harmonischer als bei einfacher Deklamation auszugestalten; aber er ist äußerst verschieden von der gesungenen Arie.

Regeln unserer Prosodie die beim Sprechen stummen Silben überlasten: aima-bleu, sensi-bleu, trou-bleu.

Wenn das italienische Rezitativ begleitet ist, was nur in pathetischen Stellen vorkommt, ist es spannend: wenn es trocken ist, von einigen Akkorden zusammengehalten, ist es eine harmonische Deklamation, die aufs Äußerste von den Arien absticht in der Art des Clair-obscur. In Italien ist das Rezitativ für gewöhnlich nur das notwendige Bindemittel für die Handlung des Gedichts oder eine Ruhepause für das Ohr, das eine solche nach der großen Anspannung durch die Arien braucht; oder, wenn man will, eine Heidelandschaft, die das Vergnügen erhöht, später einen lieblichen Garten zu finden; für einen Mann von Geschmack ist es der Teil eines Ganzen, ohne den es keinen Gesamteindruck gibt.

Die gesungene Tragödie ist an eine bestimmte Personenzahl gebunden; nie weniger als sechs, nie mehr als sieben[1]. Wenn der Stoff nur fünf Figuren verlangt, kann der Autor nicht anders als sechs zu beschäftigen, wenn er auch nur eine frostige Episode hinzufügt. Auch wo eine höhere Zahl nötig wäre, muß er sich mit sieben beschränken, denn die aus ökonomischen Gründen auferlegte Norm wird strenger befolgt als die Regeln des Aristoteles. Man hat die Formel, zwei Frauen und fünf Männer oder travestierte Frauen, was auf das gleiche hinausläuft; tatsächlich wäre es ohne diesen Ausweg unmöglich die volle Zahl der Soprane zu erhalten, die zu einer Oper gehören, denn unter diesen sechs oder sieben Stimmen duldet man nicht mehr als einen Tenor; so gut dieser sein mag, seine Stimme glänzt immer am wenigsten nach der Natur der italienischen Musik, wenn man immerhin einige der seltenen Stimmen wie Babbi, Amorevoli, Raaff u. a. ausnimmt, die durch eine besondere Beweglichkeit berühmt geworden sind, und im allgemeinen das Falset mehr gebrauchen als die natürliche Stimme. Altstimmen hört man kaum; das Klima erzeugt sie anscheinend nicht. Die Italiener haben wohl Altsänger; aber wir nennen das Bas-dessus, 2. Diskant.

Unter diesen sieben Akteuren sind gewöhnlich zwei gute, die man Virtuosi nennt, ein Kastrat und eine Frau, zwei mittelmäßige und zwei oder drei andere, die leichte Arien singen können, wobei man dem Ohr gelegentlich eine Erholung gönnt.

Es ist ein schier unabänderlicher Brauch, daß der Spieler nach Absingen seiner Arie die Bühne verläßt, so notwendig nachher auch seine Gegenwart sein möge; ebensowenig darf er abgehn ohne gesungen zu haben: aber ganz seltsam ist es, daß die Spieler während der Ritornelle, auch inmitten der Arien sich besprechen und gestikulieren, ohne daß man verstehen kann, was sie sagen oder was sie sich sagen müssen: wahr ist es, um mich schonend auszudrücken, daß die Konversation oft sehr lebhaft ist[2].

Es gibt genug Einfältige, die darauf ausgehen in diesem absonderlichen Gemurmel sich hervorzutun; dieser lächerliche Vorgang ist in der Hauptsache vielleicht dem Musiker anzurechnen; die Ritornelle sind so lang, daß diese armen Akteure, die in der Regel

[1] Hier handelt es sich nicht um die Pastorale.

[2] Es gibt eine in Neapel gedruckte Schrift die die Unterhaltungen der Sänger in diesen Momenten enthält, wo man sie nur gestikulieren sieht; das ist nur eine Reihe von Zoten und Unflätigkeiten; ich kann versichern, weil ich mehr als einmal Zeuge gewesen bin, daß das nicht etwa aus der Luft gegriffen ist.

nicht über den gewöhnlichen Verstand verfügen, nicht wissen, was sie in den Pausen anfangen sollen und mit Flüstern die Zeit totschlagen, indem sie Mund und Arme so albern bewegen, daß man sich davon gar keine Vorstellung machen kann, wenn man es nicht gesehen hat[1].

Wenn sie dann die Arie wiederholen, scheint es als ob die Worte im Stück gar nichts gälten und die einzige Aufgabe wäre, Sänger und Komponisten glänzen zu lassen: der Spieler unterläßt es auch nie, mag er nun seinen Mitspielern drohen oder sie zu erweichen suchen, das Spiel zu vergessen, indem er alles verläßt, um an die Rampe zu treten, seine Koloraturen zu machen und die schönsten Passagen hinauszuschmettern u. z. mit einem heimlichen Stolz, den das Publikum stets durch tobenden Beifall erwidert. In diesen Momenten der Begeisterung ist die dramatische Handlung null und nichts, ohne es zu bemerken wird man blitzartig vom Theater ins Konzert versetzt.

Die Arien der beiden Virtuosi sind gewöhnlich Stücke voll großer und schwieriger Gesangsanforderungen; hierbei glänzen Sänger und Komponist gleichzeitig; diese Arien allein sind es auch nur, für die das Publikum seine volle Aufmerksamkeit aufspart. Es gibt unter ihnen solche, deren ganz kurzer Text eine Musik von einer Viertelstunde Länge trägt; ich habe es erlebt, daß vier kleine Verse im Ausmaß von kaum 20 Silben 17 Minuten beanspruchten, wobei 12 mit dem Buchstaben a allein ausgefüllt waren, dem Lieblingsvokal der Italiener in ihren Passagen, die wir Gurgeleien nennen[2]. Sie dauern bis 20 und 30 Takte lang und enden mit einer willkürlichen Kadenz, die ein neuerliches Gegurgel vorstellt, wie das einer Geige am Ende eines Sonaten- oder Konzertsatzes. Der Sänger wird um so mehr bewundert, je mehr er sie ausziert und sie ist so lang, als es der Atem aushält; sie wird gewöhnlich beklatscht, weniger wegen der besonderen Leistung und der Veränderungen in ihren Bewegungen als im Verhältnis zu ihrer zeitlichen Dauer: wir nennen das Point d'orgue (Fermate).

Sowie von diesen fünf oder sechs Arien, die von den Virtuosi gesungen werden, der Erfolg einer Oper abhängt, so entfaltet in diesen Stücken der Komponist auch seine ganze Kunst und der Sänger seine ganze Begabung. Wenn es vorkommt, daß ungeachtet ihrer gemeinsamen Anstrengungen eine Arie nicht zündet, so ersetzt sie der Kapellmeister (so nennt man den Komponisten auch noch) alsbald durch eine andere neue, oder durch ein in einer anderen Stadt schon gesungenes Stück; und wenn die

---

[1] Das ereignet sich, wenn zwei oder mehr Personen auf der Szene sind; wenn sie sich aber unglücklicherweise allein befinden, ist ihr einziges Hilfsmittel eine entsprechende Promenade im Umkreis der Bühne, wobei ihre Augen nach und nach alle Teile der Dekoration ablaufen und genau in dem Moment sich wieder auf das Orchester heften, wo sie ihre Arie aufnehmen sollen.

Was die Sängerinnen betrifft, so gibt ihnen die Beschäftigung mit der Schleppe, genannt Strascico, in diesen tristen Augenblicken Haltung; die Mode teilt ihnen solche in besonderer Größe zu, wobei die Länge im Verhältnis zum Rang steht, den ihre Rolle im Stück einnimmt. Die Prinzessinen zeichnen sich durch einen kleinen Pagen aus, dessen Aufgabe darin besteht, die Schleppe in Ordnung zu bringen, so oft sie in Verwirrung gerät; die Etikette verleiht an Souveräne zwei solcher Pagen: es gibt nichts Lustigeres als die stete Bewegung, in der diese kleinen Fratzen sind, um hinter der Aktrize einherzulaufen, wenn sie sich heftig erregt zeigt; diese Betätigung bringt sie manchmal in Schweiß, ihre Verlegenheit und Ungeschicklichkeit reizen stets zum Lachen; das ist oft genug ein Hauptspaß, der den Zuschauer auch in überaus pathetischen Situationen ablenkt.

[2] Sie benutzen in ihren Koloraturen nur das a, gelegentlich o, selten das e und niemals i oder u; aber der Himmel schütze uns vor jeder Arie wo der Musiker ein a findet, er kommt zu keinem Ende und unglücklicherweise hält sich der Dichter für verpflichtet, vorzüglich diesen Laut unterzubringen.

Worte gar keinen Bezug zur Situation haben, läßt man neue verfertigen, wobei der Poet sich soviel wie möglich an die Wahrscheinlichkeit hält: im übrigen ist eine Unebenheit in dieser Beziehung der geringste Übelstand; das Ohr ist durch die Musik voll beschäftigt.

Sie würden Mühe haben zu begreifen, wie eine Tragödie ohne alle die Vorteile, die unseren Dichtern ein fabelhafter Gegenstand bietet, sämtliche verstreute Arien, die fast jede Szene beschließen, versorgen und die Mannigfaltigkeit aufbringen könne, die man von diesem Schauspiel verlangt und deren die Musik fähig ist; denn in einem dramatischen Gedicht scheint der Inhalt zu versiegen, wenn man die Erregungen der Eifersucht, die Drohungen der Rache, die Empfindungen von Zärtlichkeit und Großmut, die Träume, die Erkennungen, die Vorwürfe wegen Undankbarkeit oder Gereiztheit, die Wutausbrüche der Verzweiflung oder Rivalität wegläßt: aber die Italiener füllen diese Öde mit Redewendungen, die sie ins Unendliche wiederholen.

Gewöhnlich gibt der Poet in den Worten, die am Ende der Szene in Musik gesetzt werden sollen, eine kurze Zusammenfassung dessen, was vorangegangen ist; das ist ein Epilog in der Art der antiken Chöre: aber sobald er etwas weniger Abgedroschenes oder etwas mehr Hervorstechendes leisten will, läßt er den Gemeinplatz beiseite und verfaßt seine Strophe in einer Metapher oder mit einem geistvollen Vergleich, der die Lage des Akteurs leidenschaftlicher macht und dem Geist der Musik entgegenkommt; wie z. B.:

Ein Prinz sieht die Hoffnungen schwinden, die seinem Ehrgeiz schmeichelten: „das Glück" sagt er „ködert uns so wie die Theaterdekorationen; ein stolzer Palast wird im Nu zu einem schrecklichen Kerker und das stürmische Meer scheint sich in einen lieblichen Garten zu verwandeln".

Ein anderer will sich bei seiner Geliebten über ihre Gefühllosigkeit beklagen; er sagt ihr artig: „die Löwen, die Tiger, die Bären lieben in ihren Höhlen; du Grausame, du hast in menschlicher Gestalt ein Herz, wilder als sie alle".

Ein Liebhaber, verraten von seiner Dame oder ausgestochen von seinem Nebenbuhler, überschüttet seine Schöne mit allen den Ausdrücken, die die Wut einflüstert, dann lindert er seine Qualen, indem er dem Parterre in einem galanten Menuett im $^3/_8$-Takt den heilsamen Rat gibt: „ja nicht so leichtsinnig den Schwüren eines Geschlechts zu vertrauen, das ebenso flatterhaft wie treulos sei".

Ein Günstling schlägt seinem Herrscher vor, dessen Feind zu vernichten, bevor er durch seine Umtriebe allzu mächtig geworden sei: „Ein Kieselstein", sagt er, „kann einen Bach an seiner Quelle aufhalten; wenn er aber durch Vereinigung mit andern Wassermengen in seinem Lauf zu einem Strom geworden ist, bricht er alles was sich ihm entgegenstellt nieder, er zerstört alle Dämme und reißt sie mit sich fort ins Meer".

Ein Liebender, dem sich sein Gegenstand unempfindlich verwehrt, wappnet sich mit Geduld nach dem Grundsatz des Seneca: daß die Hoffnung das letzte Gut ist, auf das ein kluger Geist verzichtet: „Warum" sagt er sich, um seine Gedanken zu stählen, „warum hört man den Vogel im Käfig singen? Fürwahr, weil er sich die Hoffnung bewahrt, seine Freiheit wieder zu erringen".

Ein Mächtiger, gefangen, und zum Tode verurteilt, hält dem König heftig vor — in Gegenwart seiner Wache —, daß sein Sturz den des Staates nach sich ziehen werde. „Eine alte Eiche" sagt er „über den Abgrund geneigt vom steilen Felsen,

trotzt den wütenden Angriffen der Jahreszeiten; aber wenn er unter der Last der Jahre zusammenbricht, reißt er einen Teil des Berges mit sich". Man begreift wohl, daß eine so entsetzliche Drohung, verstärkt durch furchtbare Orchesterbegleitung, nicht verfehlen kann, den Sinn des unerschrockensten und rachsüchtigsten Monarchen zu erschüttern.

Nachdem ich mich ein wenig über die Unfruchtbarkeit der italienischen Poeten belustigt habe, muß ich doch einigen von ihnen Gerechtigkeit widerfahren lassen, besonders Metastasio.

Abgesehen von solchen sinnvollen Strophen mit Gleichnissen, die von der Musik in den prächtigsten Farben verschönt werden, aber gewöhnlich mehr Erstaunen als wirkliche Erregung erzeugen, gibt es bei ihm viel reine Empfindung und natürlichen Ausdruck. Da ist eine betrübte Mutter, die ihren Sohn bei allen Schäfern des Bezirks sucht; eine rasende Gattin, die den Schatten ihres Gemahls zu sehen glaubt, oder die sich anklagt, an der Gefahr schuld zu sein, in der er schwebt; ein zärtlicher Abschied zwischen zwei Liebenden, die ein hartes Los trennt. Man kann sagen, daß Metastasio, der mit Recht „Dichter der Empfindung" heißt, sich unsrer mit so natürlichen Ausdrucksmitteln ganz bemächtigt, wie wir Franzosen sie niemals in den Gesang zu setzen wagen; aber stets ins Rezitativ. Es ist wahr, daß der italienische Gesang oft in diesen Momenten nur eine Art von Rezitativ ist; aber mit welcher Begleitung! Das ganze Orchester vereinigt sich zum Ausdruck des Schmerzes; es wird oft von den Hörnern gestützt, deren wunderbare Wirkung wir auf unserm Theater gar nicht kennen. Die italienische Musik verleiht in diesen Stellen den Worten eine Leidenschaft, die in Frankreich vollständig unbekannt ist, wo der Dichter selten diese packenden Szenen anbringt, während der Musiker dann stets vergißt, sie zu symphonischer Begleitung in Gesang zu setzen.

Mit Ausnahme einiger Gleichnisse in der Art, wie ich sie zitiert habe, wo sich die Poesie vortrefflich mit der Musik vereinigt und die Kunst darin besteht, alle Bewegungen der Natur zu malen und dem Komponisten fruchtbare Bilder zu reichen, duldet man eine verschwenderische Anzahl von Arien, deren Worte trivial verfaßt und in eine unharmonische Symmetrie gebracht sind, so daß sie die Begabung des Musikers schwächen oder ihn zwingen, seinen Schwung ohne Rücksicht auf den Text zu nehmen; das veranlaßt oft Gegensätze von höchster Lächerlichkeit. Ein römischer Konsul z. B. oder ein griechischer Abgesandter trillern ein Menuett, während ihr Text das Unglück der Republik beklagt oder eine Verschwörung anspinnt. Sonderbar ist es, daß solche Ungereimtheiten bei niemand Anstoß erregen. Der Musiker hat seine Sache gemacht, der Sänger hat seine Aufgabe erfüllt, das Publikum ist zufrieden: wie willkommen wäre es manchem unserer Autoren, für ein so nachsichtiges Parterre zu arbeiten!

Um die Kluft zu bemerken, die sich öfters zwischen Text und Musik zeigt, ebenso wie zwischen den Worten der Dichtung und denen der Arien, ist es angezeigt, zu wissen, daß ein Poet in Italien nicht wie in Frankreich seinen Musiker auswählt, um seine Dichtung zu komponieren, und einvernehmlich daran zu arbeiten, die Worte der Musik oder die Musik dem Sinn des Textes anzupassen, und durch gegenseitiges Entgegenkommen ein geschlossenes Ganzes zu erzielen; daß endlich eine lyrische Dichtung auch nicht etwa bloß ein einzigesmal in Musik gesetzt wird, wie bei uns.

In Italien ist es vielmehr so, daß einem Poeten sein Stück, sobald er es verfaßt

hat, nicht mehr zugehört; in allen Städten Italiens und Europas, wo man Opern aufführt, benutzt es jedermann als Musiktext, so daß manches Libretto von Metastasio 30 oder 40 mal mit verschiedener Musik auf dem Theater erschienen ist. Ich habe seine „Dido", seinen „Artaxerxes", seine „Olimpiade", seinen „Demophon" in verschiedenen italienischen Städten jedesmal mit neuer Musik geschmückt gesehn. Daher formt eine jede der Hände, durch die das Stück geht, dieses nach eigener Art um, bald wird ein Duett eingefügt, wo eine Arie für eine Singstimme allein gestanden, bald wird eine Strophe durch eine andre verdrängt, der jedes Verhältnis zu dem Stoff fehlt, bald werden ganze Szenen verstümmelt oder unterdrückt, die für den Zusammenhang unentbehrlich sind. Endlich trifft man das Stück dermaßen verunstaltet an, daß es nur noch am Titel zu erkennen ist. Der Kapellmeister, den man beauftragt dieses Ungeheuer zu komponieren, zeigt vergeblich seinen Widerwillen, verweist umsonst auf den Schaden, der dem Körper durch die Entfernung der Glieder erwachsen ist; seine Klagen sind in die Luft gepfiffen, man verlangt Musik von ihm, nichts darüber hinaus.

Der Italiener ist ebenso gleichgültig gegenüber einer älteren Musik, wie der Franzose Anhänger einer solchen: ich will nicht untersuchen, ob diese verschiedenen Geschmacksrichtungen auf den Überfluß einerseits und die Unfruchtbarkeit andrerseits zurückgehen. Neue Musik! Neue Sänger! Das ist es, was man in Italien fordert: hat man Unrecht? Ich weiß es nicht: aber ich bezweifle es. Jedenfalls ist das der einzige Zug von Leichtsinn, den man an dieser Nation tadeln kann; wie er auch der einzige ist, der uns fehlt. Man wäre versucht zu glauben, daß ihre Musik nur einen oberflächlichen Wert hat, wenn die lebendigen Eindrücke, die man empfängt, nicht selbst das stumpfste Ohr zu einem ganz abweichenden Urteil zwingen würden: wie dem auch sei, sie gehen folgendermaßen vor.

Ein einzelner oder eine Gesellschaft unternehmen es, für die Karnevalszeit eine Oper zu veranstalten. Sie lassen aus allerlei italienischen Städten Sänger und Tänzer kommen, die aus verschiedenen Richtungen eintreffen und sich zu einem Personal vereinigt finden, ohne einander je gesehen oder gekannt zu haben. Aus Neapel oder Bologna, wo die besten Musikschulen Italiens sind, wird ein Kapellmeister berufen. Er langt ungefähr einen Monat vor dem 26. Dezember, als dem Beginn des Spektakels ein. Man bezeichnet ihm das Stück, das man gewählt hat, er vertont 25 oder 26 Arien mit Orchesterbegleitung und die Oper ist fertig; denn das Rezitativ kostet nur die Mühe der Niederschrift. Man gibt die Arien, sobald sie geschrieben sind, den Sängern, die sie mit Leichtigkeit erlernen, da die meisten unter ihnen große Musiker sind. Das Rezitativ zu studieren, nehmen sie sich nicht die Mühe, ein flüchtiger Blick darauf genügt; sie bestreben sich zu wiederholen, was der Souffleur lauter als sie selbst ansagt und das Cembalo hält sie in der Tonart. Man macht fünf bis sechs Proben und in weniger als einem Monat kommt die Oper auf der Bühne heraus [1].

[1] Die Komposition einer Oper wird dadurch bedeutend abgekürzt, daß der Kapellmeister sich nicht die Mühe nimmt, die Arien der Ballette zu vertonen, da die Ballette keinen Bezug und keine Verbindung mit dem Stück haben. Da die Ballette sozusagen nur Beilagen sind oder getanzte Zwischenspiele, macht man eine Rhapsodie aus verschiedenen Ballettsuiten, hauptsächlich französischen und diese sind es, die stets am meisten beklatscht werden: denn es ist gut im Vorübergehen zu sagen, daß zwar den Italienern das Singen, den Franzosen aber das Tanzen eigentümlich ist.

Wenn man hört, wie die Italiener auf ihren Reisen langsam sind, so hält man das für ein Wunder[1]. Man kann indes, ohne ihr Verdienst zu verdunkeln, den wunderlichen Dunst zerstreuen, der diese Maschine mit ihrem so einfachen Mechanismus einhüllt.

Ein Kapellmeister kommt an mit 40 bis 50 Stück fertiger Arien, die er in Stunden der Begeisterung geschrieben hat; er richtet sie dann sobald als möglich auf die Worte der Oper zurecht; und wenn diese sich absolut der ihnen bestimmten Musik nicht fügen können, so läßt er andere machen, die besser oder weniger schlecht stimmen; ob sie zur Handlung Bezug haben oder nicht, das ist, wie gesagt gleichgültig genug; seine einzige Sorge ist es, die Arie dem Geschmack und der Stimme dessen anzupassen, der sie singen soll. Die Verteilung des Textes macht am wenigsten Beschwerden; Sachverständige wissen wohl, mit welcher Leichtigkeit man sich ausdehnen oder einschränken kann, und daß man mit einer Vorlage von zwei Zeilen leicht eine ganze Sonate bestreitet.

Es geschieht auch oft genug, daß die Virtuosi, d. s. der erste Sänger und die erste Sängerin, die gegenüber den Kameraden tonangebend sind, dem Komponisten, dem Unternehmer und dem Publikum Arien beibringen, die sie in andern Opern mit Erfolg gesungen haben und den Kapellmeister zwingen, sie Knall und Fall in ihre Partien einzufügen, um, wie sie sagen, den Erfolg des Stückes sicher zu stellen. Man muß sich ihren Anweisungen unterordnen, denn es gibt keine Instanz über diesen Personen, von denen das Sprichwort besagt: Impertinente come un Musico[2].

Da die gesungene Arie der einzige Gegenstand der Aufmerksamkeit für den Zuhörer ist, so erwartet er stets mit Ungeduld das Ende der Szene um die Arie zu hören; auch ist es ein Gesetz fast ohne jede Ausnahme, daß die Szene mit einer Arie schließt; daher rührt die Folgeerscheinung, daß der Sänger nie die Bühne verläßt, ohne sich vom Publikum mit allen Ehren der Musik zu verabschieden, so notwendig es auch sein mag, daß er sich entfernt. Eine Menge Verstöße gegen Vernunft und Wahrscheinlichkeit ergeben sich daraus: z. B. im Moment, wo der Prinz erfährt, daß der Feind anstürmt oder daß sein Palast in Flammen steht, wird er anstatt jählings fortzustürzen um Hilfe zu bringen oder gegen den Unfall anzukämpfen, eine Arie singen, in der er droht sich an dem Meineidigen oder Verräter zu rächen, eine Arie die oft eine Zeit beansprucht, die genügte, um die Stadt zu erobern oder den Palast in Asche zu legen.

Die unfruchtbare Behandlungsweise der italienischen Opernanlage bedingt auch das Fehlen der schönsten Ausschmückungen unserer Oper: ich meine die Festlichkeiten, die in den Händen eines fähigen Poeten so glücklich aus dem Stoff herauswachsen und die Divertissements mit der Handlung verketten; das italienische Drama, unfähig

[1] Das große Theater von Tordinona in Rom wurde in 22 Tagen des Jahres 1736 erbaut u. z. einschließlich der Malerei, der Bildhauerarbeit und der Dekorationen; es ist wenigstens $1^1/_2$ mal so groß wie die Pariser Oper.

[2] Nichts Komischeres gibt es als den Schein von Wichtigkeit, der ihnen überall folgt, im Theater, in der Öffentlichkeit und in ihrem Hauswesen: der respektvolle Ton ihrer Kameraden trägt nicht wenig dazu bei, ihre Aufgeblasenheit zu nähren. Diese letzteren sind zu entschuldigen, es ist eine Ehrenbezeugung ihrerseits vor der Überlegenheit; warum aber verzieht das Publikum diese Künstler und beklagt sich dann stets über sie? Caffarello, den Sie in Frankreich gesehen haben, hatte den Spitznamen „il Babbo degl' impertinenti“ (Unverschämter im höchsten Grade).

einer solchen harmonischen Bindung, ist genötigt um sich zu stützen, Mittel zu ergreifen, die ebenso lächerlich wie bizarr sind und die Schwäche und Unfähigkeit deutlich bekunden, wie Sie sehen werden.

Man fühlt in Italien dank der Länge und Magerkeit der Opern allzugroße Langeweile und füllt die Zwischenakte mit Balletten oder musikalischen Intermezzi von übertriebener Komik aus, die sich in einer ungewöhnlichen Possenhaftigkeit gefallen, aber meist von einer brillanten und auffallend charakteristischen Musik gestützt werden; das ist das einzige Mittel gegen die mit der Opernform unzertrennlich verbundene Langweile: aber diese ungeheuerliche Mischung von Ernstem und übertrieben Komischem oder mit überspannten Balletten ist für die Vernunft empörend. Stellen sie sich vor, nebeneinander den Tod Cäsars und Pourceaugnac gespielt zu sehen, wobei abwechselnd je ein Akt eines jeden Stücks gegeben wird! Kann man es ertragen, daß in dem Moment wo Seneca vor die Wahl der Todesart gestellt ist und sich anschickt seine Adern zu öffnen, ein Rudel von Pantalonen, Harlekinen und Polichinellen unvermutet zu einem Grotesktanz auftritt und sich bemüht durch pantomimische Grimassen zum Lachen zu reizen? Kann sich der Geist so plötzlich vom Abscheu über Neros Unmenschlichkeit und vom Mitleid mit der Standhaftigkeit Senecas zum rohen Vergnügen am Hüpfen und Springen einer Ballettruppe abkehren? Steht der Sinn darnach, wenn das Herz über den Mord der Söhne des Brutus durch die blutige Hand des Vaters bewegt ist, wenn es sich über die Martern, die Regulus in Karthago mit ebensoviel Heldenhaftigkeit wie Unerschrockenheit aufsucht, entsetzt, wenn es über das furchtbare Schicksal der Dido oder der Cleopatra gerührt wird? Ich frage, ob es zu fassen ist, daß die Augen, die eben bei der Darstellung so tragischer Ereignisse feucht wurden, so plötzlich bei dem fratzenhaften Treiben einiger Spaßmacher trocken sein sollen? Daß das maßlose Gelächter mit solcher Schnelligkeit auf das Schluchzen folgt und daß der Zuhörer, der sich an diesen Schwänken ergötzt, gleich darauf die Empfindungen von Furcht und Mitleid erlebt, die ihm die tragische Szene einprägt, und zwar mit ebensolcher Leichtigkeit, wie er sie früher abgestreift hat? Um in so kurzer Zeit sich so entgegengesetzten Eindrücken hingeben zu können, muß das Herz wohl sehr geschmeidig sein und sich nicht viel mit Nachdenken beschweren, oder schärfer ausgedrückt, der Geschmack muß kalt und starr sein. Dadurch ist aber das italienische Publikum gekennzeichnet.

Man kann uns vielleicht vorhalten, daß man in der „Zaïre“ weint und dann in den „précieuses ridicules“ lacht und das ist unglücklicherweise wahr. Der Tadel dürfte trotzdem nicht folgerichtig sein: ich trete nur gegen den unausstehlichen Wechsel zwischen Ernst und Posse auf und kann meinesteils erwidern, daß ich nach Aufführungen von Tragödien niemals über das nachfolgende kleine Stück geblieben bin, möge es nun „l'Oracle“ geheißen haben oder „la Pupille“.

Wie S. Evremont sagt, ist die Oper ein bizarres Gemengsel von Poesie und Musik, wobei Musiker und Poet, einer durch den andern gleich behindert, sich alle Mühe geben ein schlechtes Werk zu liefern. Diese Epigramm-Definition, die eine ungerechte Satire auf die Dichtungen von Quinault und de la Motte ist, ist auch auf Italien nicht anwendbar. Wir haben gesehen, mit welcher Schnelligkeit der Kapellmeister arbeitet, unter Ausschluß des Poeten. Hinsichtlich des Stückes erspart die Nachsicht des Publikums dem Poeten viele Mühe: er braucht nur Verse

zu machen und die Zahl der Versschmiede ist verschwenderisch groß, sie entbinden mit so großer Leichtigkeit, daß ein Drama fast ebensobald hingeworfen ist wie ein Sonett, das zum allgemeinen Beifall nur eine übertriebene Satzstellung, ungebräuchliche Ausdrücke und unverständlichen Wortschwall erfordert. Da gibt es ebensoviele Lucile an Fruchtbarkeit der poetischen Ader, wie Chapelains an Undurchdringlichkeit der Gedanken. Indessen sei eine kleine Zahl ausgenommen wie Zeno, Metastasio, Pasquini u. a.

Die Stücke des Apostolo Zeno sind voll von Begebenheiten und Theatereffekten, die dem Spektakel zu Pracht und Besonderheit der Ausstattung verhelfen.

Metastasio schreibt kräftig, klar, elegant und zart; aber seine Stücke entbehren in der Mehrzahl jener Überraschungstechnik, die im gegenwärtigen Plan der italienischen Opern eine Hauptsache ist, wie in der Lösung des „Vologeso“[1], wo vielleicht der verblüffendste und kontrastreichste Effekt angebracht ist, den man je auf einem Theater gesehen hat. Es wäre zu wünschen gewesen, daß in gemeinsamer Arbeit Zeno erfunden und Metastasio ausgeführt hätte.

Die Dramen von Pasquini sind leicht, gelegentlich zierlich, öfters verwickelt geschrieben; aber es fehlt an Schwung.

Der Ruhm Metastasios hat ihm unter uns Bewunderer und Kritiker eingetragen. Man hat der Anmut und Klarheit seines Stils Gerechtigkeit widerfahren lassen und dankt es ihm, daß in allen seinen Werken Geschmack und Empfindung ausgesät sind; aber zugleich klagt ihn eine hämische Kritik des Plagiats an, ein ungerechter Vorwurf, aus einem Vorurteil heraus entstanden, der einen Autor grundlos beflecken muß. Ein Vorurteil zeigt sich darin, daß dieselbe Sache, die in Beziehung auf die Alten Anlaß zu Lob ist gegenüber den Modernen als Tadel ausgelegt wird. Ein literarischer Diebstahl wird einmal als Plagiat verrufen, andrerseits als Nachahmung bewundert; handelt es sich da nicht bloß um die Bezeichnung? Und wie steht es mit dem Maßstab bei Beziehungen von Volk zu Volk, um den örtlichen Abstand für den zeitlichen einzusetzen? Warum soll man es als Verbrechen anrechnen, wenn jemand seinem Vaterland den Reichtum eines andern Volkes zuführt? Hat das Gold seinen Wert in Europa verloren, seit seine Vorräte durch die Entdeckung Mexikos gewachsen sind? Hat diese Eroberung selbst wieder den Ruhm des Cortez verdunkelt? Was liegt daran, daß man uns als Mokka jene köstliche Frucht vorsetzt, die im Königreich Yemen in Arabien wächst, wenn die Flüssigkeit angenehm und gesund ist? Genieße ich sie deshalb weniger willkommen? Hat Metastasio weniger Verdienste für die Italiener, weil er ihnen die Schönheiten unserer tragischen Poeten übermittelte, als der Orpheus unserer Tage Anrecht auf unsere Dankbarkeit hat, der unter dem Einfluß der italienischen Produktion das Antlitz unserer Musik verändert und den Umsturz vorbereitet hat, der unseren Genuß vervielfältigen soll?

---

[1] Berenice erscheint in einem dunkeln, weiten bis zu den Soffitten schwarz gehaltenen Saal, bereit ihrem Geliebten zu folgen, den sie von der Eifersucht des Königs getötet glaubt. Ein Sklave bringt ihr eine schwarz verdeckte Schüssel, worin sie den Kopf ihres Geliebten vermutet. Bevor sie sich den Tod gibt, will sie das teure Haupt noch einmal küssen. Kaum hebt sie das Tuch, als sie anstatt des unseligen Gegenstands ein Szepter und eine Krone entdeckt. In diesem Moment verschwindet die Trauerszenerie blitzartig und verwandelt sich in eine ungeheure Galerie, außerordentlich hell beleuchtet, wo der König in Begleitung eines zahlreichen Chors unter Trompeten und Paukenschall auftritt, um ihr Vologeso zurückzugeben und beide zu krönen.

Herr Calzabigi hätte bei seiner Bemühung, Metastasio von den Anschuldigungen der Franzosen reinzuwaschen zweifellos mehr Erfolg gehabt, wenn er meine Meinung vertreten hätte, als durch den Vergleich einiger Stellen dieses Poeten mit anderen bei Racine, der zeigen soll, wie die gleichen Situationen bei beiden Autoren verschieden und selbständig behandelt sind. Seine scharfsinnigen Belege sind eher verführerisch als überzeugend: sie bedeuten kurz gesagt ein Berufen auf günstige Gesetzesartikel und ein stillschweigendes Übergehen der ungünstigen. Die Italiener sagen: Fù sempre onesta la causa di chi parlò solo: Kein Advokat verliert seinen Prozeß, wenn man die Gegenpartei nicht zu Wort kommen läßt. Ich kann es nicht unternehmen, mit einer ausführlichen Zergliederung der Stücke Metastasios zu erwidern; aber ein einziges Beispiel wird gegenüber den Zitaten bei H. Calzabigi als Schlager genügen. Lesen Sie die „Zenobia", wirklich das schwächste der Dramen dieses Autors, der sich offenkundig auf seinen Lorbeern ausruht, und Sie werden ohne Anstrengung erkennen, daß es eine treue Übersetzung des „Rhadamiste" ist, ebenso unter ihrem Vorbild stehend, wie die Mérope Voltaires die des Marquis Maffei übertrifft.

Metastasio kann also billigerweise als einer der führenden Geister unserer Zeit angesehen werden, als der Racine Italiens; wie dieser wieder als der Euripides Frankreichs. Original in allem, was ihm eigentümlich ist, und mit seiner Färbung die Gedanken wiedergebend, die er entlehnt, hat er nicht seinesgleichen unter seinen Landsleuten; in edler Nachahmung der großen Vorbilder, die man uns selbst täglich vorhält, hat er seiner Nation einen vor ihm unbekannten Weg gewiesen, um sie mit den andern am Ruhm des Kothurns teilnehmen zu lassen. Sein leichter, zarter, schwungvoller und verführerischer Stil beginnt die Italiener daran zu gewöhnen, die Poesie als notwendigen Bestandteil der Oper anzusehn; seine Opern voll bezaubernder Vorzüge gefallen gleicherweise mit oder ohne Beihilfe der Musik (letzteres ist eine in Frankreich unbekannte Kunstübung): er ist ein mächtiger Chemiker, dessen Kunst bis zur Vollendung gediehen ist. Die Italiener schulden ihm eine Krone und die strengste Kritik muß ihn als einen Künstler bewundern, der Statuen aus einem Marmorblock bildet.

Ich kehre zum Hauptgegenstand zurück. Wenn die Italiener auch nicht wie wir die Hilfsquellen der glänzenden und abwechslungsreichen Feste haben, sind sie doch reich an Kampfszenen, Eroberungen, Bränden, Aufzügen mit Pferden, Jagden u. ä. Ich habe bis 40 Pferde in einer Reiterschlacht auf der Bühne gesehen und in einer heroischen Komödie, wo der König einen Eber jagte, galoppierten zwölf Herren über die Szene: Zur Darstellung ähnlicher Spektakel braucht man viel größere Bühnen als unsere sind, wie sie in Rom, Neapel, Turin, Venedig, Mailand, Fano, Parma, Florenz u. a. auch bestehen. Ich kann bei dieser Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es für eine Stadt wie Paris eine Schande ist, sich mit in Bau, Ausdehnung und Ausstattung so armseligen Theatern zu begnügen, daß sie bei allen Fremden Erbarmen erregen müssen; während unter den zehn Theatern in Rom[1] und ebensovielen in Venedig[2], die alle im Karneval vollbesetzt sind, in jeder dieser Städte vier zum allerbesten Rang gehören und die kleinsten Städte in Italien bessere

[1] Aliberti, Argentina, Tordinona, Capranica usw.

[2] S. Giovanni Crisostomo, S. Paolo, S. Samuele, S. Angelo usw.

haben als wir: aber lassen wir uns nicht beunruhigen, denn alles deutet auf den glücklichen Moment hin, wo der allgemeine Geschmack, gepackt von den hohen Schönheiten der einzigen Kunst, die bei uns noch unförmig ist, zugleich die Notwendigkeit fassen wird, ein Theater zu bauen, würdig der Ausführung des glänzendsten aller Schauspiele.

Eine blühende Stadt, die der Metropole an Glanz, Reichtum und Geschmack kaum nachsteht, Lyon, gibt uns schon ein Beispiel, das nur unseren Wetteifer erregen kann.

Sie haben ohne Zweifel mehr als einmal davon sprechen hören, wie sehr es sich die Italiener zu gut halten, daß man in ihrer Oper nicht den Takt schlägt wie in unserer; man begründet das damit, daß ihre Akteure Musiker sind und unsere nicht: Ich räume die Tatsache ein, leugne aber die Folgerung; eine einfache Beobachtung wird diese angebliche Überlegenheit zerstreuen. Man schlägt in der italienischen Oper keinen Takt, das ist wahr; aber der Primgeiger ersetzt das durch eine manchmal ebenso unangenehme Manier; er schlägt ihn mit dem Fuß, müht sich ab wie ein Besessener und hält das Orchester mit so starken Bogenschlägen zusammen, daß man sie bis ans Ende des Saales unterscheidet. Der Zembalist wieder greift bei voller Begleitung manchmal so grob zu um den Takt zu betonen, daß er gut täte, sich Handschuhe aus Büffelleder anzuziehen, um nicht die Finger zu brechen: aber wenn der Kapellmeister seine Oper selbst leitet, so erkennt man es leicht am Vorrecht, das er hat, den Takt mit Faustschlägen zu betonen. Wenn die Italiener übrigens Chöre haben, so können es einige gute Musiker, die ja ihre Akteure sein sollen, nicht lassen, den Takt zu schlagen, wie sie es in der Kirchenmusik tun.

Nun wollen wir auf Einzelheiten des Geschmacks, der Sitten und Gebräuche des italienischen Theaters eingehen. Da gibt es Eigenheiten, denen bei uns nichts Gleiches gegenübersteht; um sie mit den natürlichsten Farben zu malen, werde ich mich an das Publikum dieser Stadt hier halten, das in Italien einen ganz ausgezeichneten Rang einnimmt, so daß man sich darnach bis auf einige Schattierungen ein allgemeines Bild machen kann.

Es ist hier wie überall in Italien üblich, ganze Logen zu nehmen; eine Dame kann nicht in die Komödie gehen, wenn sie bloß ihren Platz bezahlt.

In der Oper muß man sogar die Loge für die ganze Spielzeit des Karnevals mieten, die ungefähr zwei Monate dauert, vom ersten Weihnachtsfesttag bis zum Aschermittwoch.

In einer Stadt wie Florenz, wo es mehr als 500 Damen des Adels[1] und nur ein großes Theater gibt, das im Karneval die einzige Unterhaltung bietet, muß man die Logen um die Wette nehmen, um so mehr als man sie mit 30—40 Dukaten bezahlt, so daß eine Vorstellung kaum eine Pistole kostet: immerhin bleibt stets etwas für die Neugierigen übrig: Sparsamkeit bewegt die meisten zur Zurückhaltung; mehrere tun sich zusammen, um eine Loge zu nehmen; andere leihen sie sich aus.

Die Gesellschaften beginnen bekanntlich in Italien im ganzen Jahr um 24 Uhr[2],

---

[1] Der Comte de Richecourt, Minister und Stellvertreter des Kaisers in Toscana, hat vergangenes Jahr einen Ball gegeben, zu dem 522 Damen eingeladen waren.

[2] Die Uhr schlägt in Italien 24 Stunden, deren erste ungefähr $1^1/_2$ Stunden nach Sonnen-

d. h. ungefähr eine Stunde nach Sonnenuntergang. Sobald das Theater spielt, finden keine Gesellschaften statt; man kommt eben im Theater zusammen. Die Logen sind sozusagen Gesellschaftssäle; tatsächlich gehen die Kavaliere von Loge zu Loge, um den Damen den Hof zu machen und die Damen besuchen sich von einer Loge zur andern: es ist ein ständiges Zusammentreffen der großen Welt, man kommt und geht; ein Hin- und Herfluten von Leuten, die in die Logen eintreten und sie verlassen. Es gehört sogar zum guten Ton, die Logen regelmäßig alle jeden Abend zu betreten. Die Gänge gleichen der Straße; ja noch mehr, man spielt in den Logen Karten, soupiert hier, und der Lärm, den die Vereinigung so vieler, zumeist kreischender Stimmen erzeugt, läßt gelegentlich kaum das Orchester hören. Wenn sich ein Fremder zum erstenmal in diesem Spektakel findet, glaubt er am Sabbath oder auf einem öffentlichen Platz zu sein. Das Kartenspiel ist dabei von Nutzen, denn es verscheucht die von der Aufführung untrennbare Langeweile. Die Vorstellung beginnt in der ganzen Spielzeit um 2 Uhr abends[1] und da sie seit alters wenigstens fünf Stunden dauert, ist es selbstverständlich, dabei eine Erfrischung zu genießen, zumal im Sommer wo man um 2 oder 3 Uhr Morgens heimgeht.

Außer den Spielpartien in den Logen gibt es noch eigene Säle für das Hasardspiel, wohin jeder geht um zu spielen oder um zuzusehn. Man braucht natürlich all diese Köder um die Welt anzulocken und ohne sie wäre das Theater bei seiner großen Bauart leer. Aber, werden Sie sagen, warum nicht diese Opern kürzen, statt solche Listen auszuhecken, um sich gegen die Langweile zu schützen? Ich gebe jene Antwort weiter, die ich in diesem Fall wie bei vielen andern Gelegenheiten erhalten habe: es ist so Brauch. Viele Leute werden sich an der Albernheit einer solchen Antwort auf begründete Vorstellungen stoßen, wenn sie gewisse unbequeme oder nachteilige Gewohnheiten anderer betreffen, sie werden aber selbst sehr verlegen sein, wenn sie über ähnliche Fragen nach andern Lächerlichkeiten Aufschluß geben sollen, die bei ihnen üblich oder aus falschem menschlichen Respekt freiwillig eingebürgert sind. Ein Italiener z. B. könnte einem Franzosen folgende Fragen stellen:

Warum wird eine Oper nur einmal vertont? Geschieht das, weil es leichter ist neue Dichtungen zu schreiben, die besser sind als die bestehenden?

Warum gibt es Opernprologe? Will man sechs Akte anstatt der fünf geben, die sich vielleicht besser auf drei beschränken ließen?

Warum zwingt man die dramatische und lyrische Poesie in den Reim?

Warum wendet man den heroischen Vers im komischen Genre an?

Warum sind in einer so großen Stadt so kleine Theater? So schlecht gebaute Theater, wo man so gewandte Architekten hat? So gewöhnliche Theater, um so erhabene Stücke aufzuführen?

Warum sitzt man nicht im Parterre?

Warum entstellen die Frauen ihre Reize durch ein übermäßiges Rot, so entfernt von der schönen Natur?

---

untergang gezählt wird. In Toskana rechnet man die Zeit jetzt vom 1. Jänner 1750 an nach französischer Art.

[1] Obwohl der Karneval die gewöhnlich für die Oper bestimmte Zeit ist, wird diese gelegentlich auch im Sommer oder Herbst gespielt, besonders in Florenz, wo das Fest des Kaisers und das der Kaiserin auf den 4. und 15. Oktober fallen.

Warum fragt man einen, den man am Morgen schon gesehen hat, nach seinem Befinden?

Warum gilt die Wohlbeleibtheit, die bei Italienerinnen so anmutig und frisch ist, bei den Französinnen beinahe als eine Unförmigkeit?

Wozu die Maîtres de graces? Um Personen, die anmutig von Natur sind, affektiert zu machen oder solche die es nicht sind, lächerlich?

Ein Muselmann könnte seinerseits wieder fragen: Warum seinen Körper durch so viele Verschnürungen der Kleider beengen, wozu Hüte ohne Nutzen, warum so viele Bibliotheken und so wenig Bäder, warum Pagen und Kammerdiener für Frauen anstatt Eunuchen, warum so viele Satiren gegen die Sitten ohne jeden Erfolg, zu welchem Zweck so unzählig viele zumeist verwirrte und unzulängliche Gesetze?

Auf alle diese und tausend andere ähnliche Fragen, die hier vielleicht ebenso unangebracht sind wie die Beschreibung des goldenen Zeitalters, die Don Quichotte wegen vertrockneter Nüsse gibt, ist wohl nur zu antworten, daß das Gewohnheit ist. Das Land, wo die Gewohnheit nicht mehr das Urteil tyrannisiert, ist wie Platons Republik ein Phantasiegebilde.

Die italienischen Opern sind mit all ihren unsinnigen und lächerlichen Zügen ganz nach dem Geschmack derer, für die sie gespielt werden. Die Musikfreunde finden Unterhaltung und Anregung, man spart in keiner Beziehung, sie möglichst glänzend zu gestalten. In Mailand, Turin, Rom, Venedig, Neapel hört man die schönsten Stimmen Italiens, sieht man vorzügliche Dekorationen, sind im Ballet auserwählte Kräfte versammelt. Der Grotesktanz ist nicht sehr beliebt, gewiß wegen Personenmangels; man hat nicht leicht einen Mion[1] und Sauveterre: aber kräftige Wendungen und gefährliche Sprünge, die früher so stark verbreitet waren, haben einem würdevollen Tanz Platz gemacht, der Vornehmheit mit glänzendstem Feuer verbindet und die Charaktere und Pantomimen zu jener Vollkommenheit gebracht hat, in der wir sie heute sehen. Die Italiener verdanken diesen Vorzug einem Franzosen namens Denis, der seit einigen Jahren am Hof in Berlin tätig ist, aber in Florenz 1746 debutierte. Seine Schüler haben seinen Ruhm über alle Theater Europas getragen.

Da die Theater trotz der kurzen Spielzeit leer wären, wenn man jeden Abend ungefähr 30 Sols als Eintrittsgeld zahlen müßte, hat man den Brauch eingeführt, sich für den ganzen Karneval um den Betrag von 30 Jules zu abonnieren, das sind etwa 60 franz. Livres für die Männer, und 12 für die Frauen, so daß beinahe 12 Sols auf die Vorstellung entfallen. Das ist wohl mäßig, aber die Mehrzahl der Musikenthusiasten abonnieren sich erst zur zweiten Oper, d. i. in der Mitte des Karnevals; infolgedessen geben die Unternehmer, um bei dieser Sparsamkeitstaktik auf ihre Rechnung zu kommen, als erstes Stück eine Oper ohne jede Ausstattung und sparen die Unkosten für die zweite Oper auf. Die Folge davon ist, daß auch die Akteure sich gehen lassen; wenig Leute hören zu, und die Leere und ungewohnte Stille lassen die Kälte der Jahreszeit und des Stückes doppelt fühlen: so ist die eigentliche Spielzeit, so kurz sie überhaupt ist, gar auf einen Monat beschränkt; auch wäre der Zulauf ohne die Erlaubnis, mit Maske ins Theater zu gehen, nicht sehr groß. Dies wurde unter der letzten Regierung eingeräumt; aber mit Hilfe der Maske füllen

[1] Berühmter französischer Tänzer, vom Hof in Turin pensioniert.

Frömmler und Heuchler, die eine ansehnliche Gemeinschaft bilden und sonst äußerlich strenge Tugend bekennen, den Saal, und entschädigen die Unternehmer für die Knauserei der Weltlichen; den Mönchen ist das Tragen von Masken verboten und sie gehen mit freiem Gesicht und in ihrem Ordenskleid.

Der Grundsatz, der in Italien gilt, das Innere des Saales nicht zu beleuchten, ist sehr klug. In der Mitte hängt ein großer Luster, der verschwindet, wenn der Vorhang aufgeht, und erst nach Schluß des Stückes wieder erscheint. Im Dunkeln richtet sich das Auge des Zuschauers notgedrungen auf das Theater und genießt ohne Ablenkung das Bühnenbild. Aber aus Schicklichkeitsgründen werden in den Logen Armleuchter aufgestellt, deren viele Lichter den Eindruck wieder stören.

In einigen Städten, wie in dieser hier, wo alles auf Sparsamkeit ausgeht, würde man bessere Bühnenwirkungen erzielen, wenn das Theater beleuchtet wäre; aber das geschieht so elend, daß die Szene bei beständiger Sonnenfinsternis oder Dämmerung spielt und die Logen sehr dunkel sind. In einer solchen, die zehn bis zwölf Personen faßt, steht nur eine einzige kleine Kerze, deren schwacher Schein gerade der Vorschrift Genüge tut, ohne die dichte Dunkelheit ganz zu verscheuchen; so werden dabei die Unzulänglichkeiten bemäntelt, die oft genug vorkommen, ohne jede Rücksicht auf die Öffentlichkeit[1]; es ist nicht selten, daß man hier eine Kurtisane ihre Empfänge halten sieht; der Anstand gebietet mir, über diesen Punkt schnell hinwegzugehen.

Die geringen Abonnementsgebühren, die jedermann noch mit Bedauern entrichtet, schränken bei der Habgier der Unternehmer die Auslagen ein, die eine gute Oper erfordert, obwohl hier gewöhnlich eine Gesellschaft von 30 Kavalieren das Unternehmen veranstaltet; diese Zahl bietet Schutz gegen empfindliche Verluste. Aber infolge der Begehrlichkeit einzelner sieht man nur zerschlissene Dekorationen, entbehrt man die richtige Beleuchtung, hört man mittelmäßige Stimmen und veraltete Musik und selten Sänger von erstem Rang. Diese verderben sich selbst viel, indem sie, wie die Musik, auf Schablone ausgehen, im Gegensatz zur französischen Manier; das legt die Annahme nahe, daß ihre Musik nur einen falschen Glanz hat und den Akteuren nur ein Eintagsverdienst zukommt, wenn auch alle Nationen, die die gleiche Oper haben, so urteilen, wie die Italiener.

Bernardi, genannt Senesino, der anerkannt größte Sänger von ganz Italien, hatte vor einigen Jahren in Florenz während eines Karnevals mit allgemeinem Beifall gesungen, im folgenden Jahre wurde er auf demselben Theater ohne Vergnügen im ersten Stück gehört, und die Langweile steigerte sich im zweiten bis zum Überdruß. Er kehrte nach London zurück, wo er zehn Jahre lang mit gleichem Erfolg bewundert worden war, mit einer Gage von über 500000 Livres. In Florenz galt er im ersten Jahre als ein über alles Lob erhabenes Wunder, im zweiten Jahr bemerkte man, daß er im alten Geschmack sang[2] und es für ihn Zeit sei, sich zurückzuziehen.

---

[1] Die Logen sind in Italien durch Wände getrennt, nicht durch Stäbe, wie bei uns.

[2] Sein angeblicher Mangel war ein gutes Naturell, das ihn abhielt, sich der Mode zu unterwerfen, die heute die Gesangsleistung nur nach der Überwindung von Schwierigkeiten beurteilt. Wir würden sehr zufrieden sein, ihn in Frankreich zu haben, so wie er seit der Zeit Pergoleses blüht, und vielleicht sind wir klug genug, ihn heranzuziehen.

Wenn man den Wirkungen auf den Grund geht, wie soll man sich zwischen italienischer und französischer Musik entscheiden? Entspringt unsere mit ihrer Beständigkeit aus dem Instinkt? Oder die Leichtigkeit der Italiener aus Überlegung? Ich entsinne mich, im Jahre 1728 oder 1730 in Paris den „Thesée“ elfmal nacheinander aufführen gesehen zu haben, während die schönste italienische Oper sich kaum einen Monat hält. Die kurze Dauer ihrer Herrschaft ist unzweifelhaft ebenso in Gebrechen ihrer Anlage, wie in den Vorkehrungen derer begründet, die sie pflegen. Unparteiisch kann man den Italienern die Überlegenheit der Gesangsmusik zugestehen, und anerkennen, daß das Gewebe unserer Oper und sein Gesamteindruck unendlich bedeutender ist. Es gälte nur, die wahre Musik dem Genius und Charakter der französischen Sprache anzupassen; diese Sache ist vielleicht nicht so abenteuerlich, als H. Rousseau meint: es wäre ein Versuch mit den Opern Quinaults zu machen oder vielleicht besser mit „l'Europe galante“, das als Ballett zu einer Probe geeigneter ist, die Vorurteile des Ohres anzugreifen. Der Gegensatz wäre auffälliger als bei meinen Worten; würde ein anerkannter Musiker befürchten, damit seinen Ruf aufs Spiel zu setzen oder als Abtrünnling zu gelten? Die Scheu vor einem augenblicklichen Mißerfolg ist Zeichen einer feigen Seele; früher oder später erwirbt ein kühner Geist die Lorbeern, die er verdient: man erinnere sich des Versagens von Racines „Phädra“ und von Rameaus „Hippolyte et Aricie“ bei der Erstaufführung. Warum sollte man verzweifeln, die italienische Musik oder die italienische Richtung glücklich mit französischen Worten zu vereinigen? Talent und Genie fehlen sicherlich unsern Musikern nicht. In Sonaten und Konzerten, wo der Komponist nicht durch den Sprachcharakter gehindert ist, haben wir Stücke, die nach dem Zugeständnis der Italiener selbst sich mit denen eines Tartini, Händel, Porpora, Geminiani u. a. messen können, und die Italiener haben nichts, was mit den Motetten Mondonvilles auf gleiche Stufe zu stellen wäre. Von zwei Seiten nähert man sich den Landschaften Australiens, ohne landen zu können. Vielleicht kommt man soweit, über französische Worte gute Musik zu machen. Einige Arien aus „Titon et l'Aurore“, aus dem „Devin du Village“, aus den „Trocqueurs“ können den Mut heben: die Aussaat einzelner gilt es auf freiem Feld zu wagen. Einer neuen Musik wird eine neue Methode der Ausführung, eine neue Gesangstechnik folgen. Wir können soweit kommen, allein in ganz Europa eine nationale Musik zu haben, der die Fremden den Namen Musik nicht absprechen werden. Mehr als das, ich behaupte, daß das italienische Rezitativ sich unserer Sprache anpassen kann, und zwar mit einigen Unterschieden; wir müsseu nur unser Ohr an jene Kürze und jene Gesangsart gewöhnen, die unser Vorurteil für barock erklärt; es braucht Zeit dazu, aber ich wage zu versichern, daß man sich dazu bekehren wird. Die Erfahrung wird meine Voraussage bestätigen.

Die italienischen Poeten haben sich der größeren Wahrscheinlichkeit wegen auf die Geschichte festgelegt; einerseits haben sie sich dadurch der reichen Hilfsquellen des Fabelhaften und Wunderbaren beraubt, andrerseits sind sie in Ungereimtheiten verfallen, die Geschmack und Vernunft brüsk verletzen. Kann man kalten Blutes den Areopag oder den römischen Senat singen sehen? Es ist wahr, daß Sokrates getanzt hat, aber es widerstrebt einem zu hören, wie Solon, Licurg und andre Weise Griechenlands ihre strengen Gesetze und ihre ernsten Abhandlungen über Moral singend

vortragen; höchstens Pythagoras, als Erfinder der Harmonie und Bewunderer der Siebenzahl könnte hingehen. Ist es möglich, Brutus, Cato, Seneca weichliche Moll-Arietten trillern oder Cäsar, Pompejus und Crassus sich ungeachtet des Triumvirats in Musik verlieren zu hören?

Unsere gesungenen Tragödien sind, wie Calzabigi sagt, „weniger wahrscheinlich als die italienischen, weil diese nichts anderes zulassen, als was in der Ordnung der Natur begründet und physisch möglich ist". Ich weiß nicht, welchen Vorzug er aus dieser Beobachtung ableiten will, außer daß einer langweiligen Wahrscheinlichkeit vor einer unterhaltenden Erfindung der Vorrang gebühre, oder daß ein mäßiges Stück nach den Regeln besser sei als ein gutes, das sie überschreitet. Die Italiener haben sich wie wir der störenden Einheit des Ortes entledigt; ihre Verwandlungen halten mit den unsern gleichen Schritt, nur sind unsere Abschweifungen fesselnder; sie verlassen den Weltkörper nicht, bei ihnen stellt ein bestimmter Raum nacheinander einen Palast, das Meer, einen Wald, einen Tempel, eine Einöde vor. Könnten nicht beide Parteien behaupten, die Einheit des Ortes streng beibehalten zu haben, indem die einen die Szene auf der Erde, die andern (wir) im Universum festlegen? Lohnt es sich, um eines so kleinen Unterschieds zu feilschen, wie er zwischen einem Punkt des Raumes und der Unendlichkeit für dte Phantasie besteht?

Um unsere Poeten zu rechtfertigen, brauchen wir uns nur in die Gegenden und Zeiten zu versetzen, wo die Handlungen und Ereignisse, die in unserer Zeit märchenhaft erscheinen, für die Völker, die daran glaubten, eine vertraute Wahrheit waren. „Es ist wahr", fügt Calzabigi hinzu, „daß unsere Einsicht und unsere Kenntnisse zu einer solchen Vollkommenheit gediehen sind, daß das Licht der Vernunft uns überall leitet. Die Dunkelheit war in den Zeiten des Perikles, Alexander, Augustus selbstverständlich, aber für uns nicht". Man muß indessen nicht erst tief in der Geschichte des menschlichen Geistes wühlen und kann noch in unsern Tagen Quellen des Wunderbaren entdecken, die die französische Erziehung bloßstellen und eine Schande für ein Jahrhundert sind, das sich seiner Überlegenheit gegen früher so sehr brüstet. Irrende Ritter gibt es keine mehr, auch der Aberglaube an Wasser- und Feuerproben liegt weiter zurück. Aber wie viele glauben noch an Geister und Gespenster und behaupten, deren Kundgebungen erprobt zu haben; wie viele schenken Träumen, Vorzeichen, der Astrologie, Wahrsagungen Vertrauen! Wie viele Gebildete haben nicht die Schwäche, die Zahl 13 bei Tisch zu verpönen, beim Verschütten eines Salzfasses zu erschrecken, und tausend andere Vorurteile, von denen manchmal selbst die Hefe des Volkes frei ist. Wie wenig fehlt, daß man nicht jene Charlatane wieder verbrennt, die nur die alberne Leichtgläubigkeit der Menschen zu ihrem Vorteil mißbrauchen. Welche Geheimmittel und Absonderlichkeiten, wie Amulette, Phylacteren, geheimnisvolle Sprüche[1], die gegen Unfall jeder Art feien sollen, gelten noch.

Jedes Theaterstück ist eine konventionelle Illusion, die den Geist unterhält, ohne das Urteil zu bestechen. In der Nachahmung besteht die Kunst: niemand hat sich je eingebildet, daß Fräulein Clairon die Elektra sei oder Sarrasin Lusignan, obwohl es zu entschuldigen gewesen wäre, wenn man sich hätte täuschen lassen; man kann so-

[1] Julius Cäsar wagte während seiner Diktatur nicht seine Sänfte zu besteigen, ohne zuvor dreimal einen bestimmten Vers aufzusagen, der ihn vor Unglück bewahren sollte.

gar behaupten, je feiner der Geist sei, desto mehr lasse er sich von der Kunst täuschen. Jeder kennt auch die Grenzen der Zauberkräfte, die man den fabelhaften Gottheiten[1] zuteilt; die Winde, die Träume, die personifizierten Flüsse verletzen die Vernunft nicht mehr als die Tiere Esops. Ihre Leidenschaften stehen über der Erde, und in der allegorischen Malerei dieser Leidenschaften liegt die Wahrscheinlichkeit. Diese haben wir in der gesungenen wie in der deklamierten Tragödie gewahrt, und den Beweis, daß es uns besser gelungen ist als den Italienern, Interesse zu erregen, liefert die Wirkung auf die Zuschauer.

Das Rezitativ, das man als Kern des italienischen Dramas ansehen kann, verbreitet soviel Langweile und Trockenheit über die Zuschauer, daß sie, wie gesagt, durch hundert fremde Mittel Abhilfe schaffen müssen, um sich ihr zu entziehen. Die Aufmerksamkeit, die wir bei all seiner Schwäche und Eintönigkeit dem unsrigen gewähren, bezeugt, daß uns die Handlung ebenso wie die Musik packt. Warum? Weil die Empfindungen ausgedrückt sind und die Leidenschaften mit gleicher Wahrscheinlichkeit behandelt werden wie im gesprochenen Drama; weil die Musik selbst die Empfindlichkeit noch steigert. Iphigenie in Tauris hat ebensoviele Tränen verursacht wie die Iphigenie in Aulis. Wie viele matte Stellen reißen auf der Bühne nicht mit! Phaetons Sturz und Ceix' Untergang in den Fluten einer schäumenden Welle flößen mehr Furcht und Mitleid ein als Hippolits Unglück im Bericht der Theramene. Rolands Raserei mit ihren schrecklichen Wirkungen rührt lebhafter als die des Orestes in „Andromache"; Armida und Medea entführen mit ihren Zauberkünsten den Zuschauer ohne Gewalt an die Orte, wo Rache und Wut sie hinversetzen, und aus dem Schoß der Meere fliegt der Geist mit ebensolcher Schnelligkeit in die Lüfte, wie er vom Olymp in die elysischen Gefilde übergeht. Der Einbildungskraft, bezwungen von einem lebendigen Bild der Wahrheit, kostet es keine Anstrengung, die unermeßlichen Räume zu durchkreuzen; die Kunst des Poeten verwirklicht die Täuschung. Wir besitzen die Dichtung, es fehlt uns nur die Musik.

Die Dichtungen Metastasios haben die Eigentümlichkeit, daß man sie auch ohne Musik erfolgreich spielt, ein Vorzug für eine Nation, wo das Dramatische noch in der Wiege liegt oder besser gesagt im Dunkel der Morgendämmerung ist. Aber Herr Calzabigi gestatte mir, seine Bemerkung anzuführen, „daß die Arien so wenig innigen Zusammenhang mit der vorausgehenden Szene haben oder daß sie so wenig notwendige Epiloge dazu sind, daß man sie, so oft man die Tragödien spricht, stets unterdrückt". Es genügt, auf die Dichtungsart dieser Strophen oder Kuplets einen Blick zu werfen, um zu erkennen, daß sie in keiner andern Verbindung mit den Szenen stehen, als in der Notwendigkeit, die Nahrung für die Musik abzugeben, und daß sie ebenso bewundernswert im Gesang sind, wie sie unangebracht und lächerlich im gesprochenen Vortrag wären, wo sie wie ein deklamiertes Vaudeville wirken

[1] Man darf nicht erstaunt sein, wenn selbst ein geistreicher Italiener in dieser Beziehung argen Anstoß nimmt; er spricht die Sprache seines Landes, wo keine Tragödie gedruckt werden kann, ohne daß der Autor im Vorwort bekennt, daß die Worte Schicksal, Abgott, Anbeten, Jupiter und andere heidnische Gottheiten bloße poetische Ausdrücke sind, im Gegensatz zur gesunden Moral, daß er sie im Herzen verabscheut, wie es der hl. Stuhl befiehlt. So kann auch ein Physiker heute noch nicht mit Kopernikus die Bewegung der Erde glatt zugeben, ohne ausdrücklich zu erklären, daß er diese Wahrheit nur als reine Hypothese betrachte, mit andern Worten, daß er dem, was er fest glaubt, kein Vertrauen schenkt.

müßten. Dazu kommt, daß die Vergleiche in der Deklamation ebenso kalt und abgeschmackt, um nicht zu sagen abstoßend wären, wie sie im Gesang anziehend und sinnreich sind. Räumen wir ein, um die Dichtungen zu kennzeichnen, daß unsere episch-dramatisch, und die der Italiener dramatisch-lyrisch sind, daß ihre sich mehr zum Sprechen als Singen eignen und daß man andrerseits keine vollkommene Oper sehen wird, ehe sie nicht unsere Dichtungen oder wir ihre Musik annehmen werden.

Ich muß nun ein Wort über die verblüffenden Stimmen sagen, deren unser Theater entbehrt; das ist die glänzendste Seite der italienischen Oper: die Kunst hat auf Kosten der Natur die Stimmen herangebildet, die sie uns zu versagen scheint, so wie man einem Baum durch Beschneiden mehr Früchte entlockt; natürliche Stimmen von einer solchen Leichtigkeit, Klangfülle und Umfang gibt es nicht, wie die gewisser Männer durch eine Operation werden. Welche Wunderlichkeit des menschlichen Geistes, daß er sich in manchen Gegenden gegen die Impfung sträubt, deren Nützlichkeit für die Menschheit erwiesen ist, und in anderen sich Veränderungen gestattet, die für die Menschheit nachteilig sind, nur um seine Vergnügungen zu erhöhen[1] oder als Vorsichtsmaßregel. Immerhin gewöhnt sich ein Ausländer in Italien nur widerstrebend daran, ungeachtet der unaussprechlichen Ohrenlust, die er empfängt, die höchsten Persönlichkeiten durch verstümmelte Männer dargestellt zu sehen. Die männliche Tugend der Römer verliert viel von ihrer Tatkraft im Mund eines Kastraten, der durch die weiberhaften Töne seiner Stimme die Mannhaftigkeit der Handlung entnervt. Die heftigen Leidenschaften können gewiß nur schwach durch einen wiedergegeben werden, der seit Kindheit der Spannkraft beraubt ist, aus der sie hervorgehen. Es gibt keine Wirkungen ohne Ursache, und die Einbildung versteht leichter, daß Pygmalion in eine Statue verliebt ist, als eine Statue in einen Menschen[2]. Ein Kastrat verzapft am Theater zarte Empfindungen, schöne Grundsätze der Moral oder der Politik; was für Anstrengungen immer er machen möge um sein Antlitz und seine Bewegungen zu gestalten, er ahmt niemals das Wahre nach; Töne und Gesten sind immer falsch, weil sie nicht von der Natur geleitet sind; und die Szene trägt unfehlbar Spuren der starren Kälte, in der er befangen ist, weil er die Sprache des Gefühls nicht kennt, die nicht zu erlernen ist.

Wenn der Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaften im Spiel dieser Akteure an Gewalt verliert, so wird man andrerseits durch die Kunst, mit der sie die Reize, die Feinheiten, die Fertigkeit und Energie des Gesangs entfalten, sehr entschädigt. Man wird vergeblich den Eindruck wiederzugeben suchen, den man empfängt; man muß sie hören, um ihn zu erfahren; ihre feurigen Passagen entflammen alles, was sie ergreifen; als perfekte Musiker säen sie über ihre geniale Ausführung eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit aus. So erkennt man in der Wiederholung oft eine Arie kaum wieder und bei jeder Vorstellung wird überdies noch die Form gewechselt.

In Frankreich hat man nun eine gute Gesangsart, die mit der größten Genauigkeit notiert ist. Der Sänger muß sich ihr unterwerfen, ohne seiner Begabung, die von diesen Fesseln eingeengt wird, einen Aufschwung geben zu können.

---

[1] Ist es nicht sehr sonderbar, daß man bloß den Ohren zu gefallen, das zuläßt, was man bei Origenes tadelt, der es aus Liebe zur Enthaltsamkeit getan haben soll.

[2] In Rom läßt man keine Frauen aufs Theater; ihre Rollen werden von den Kastraten gespielt, die Stimme und Gestalt von Frauen haben; es ist nicht selten, daß man sich da im Geschlecht irrt.

Eine verhängnisvolle Gewohnheit hält ihn an, nur auszuführen, nachzuahmen, niemals neu zu schaffen; in dieser Knechtschaft erzogen, erstarrt er ruhig darin. Er glaubt mehr als nötig fürs Theater zu verstehen, wenn er imstand ist, eine Arie zu entziffern, die Manier Jeliottes nachzumachen, mit Grimassen das noble Spiel des Chassé zu beladen; das Wichtigste entgeht ihm stets: der unnachahmliche Wohlklang des Frl. Fel.

Ein Italiener hingegen, der mit einer Stimme erster Güte begabt ist und den Bereich der angestrebten Laufbahn kennt, wagt sich erst in die Arena, wenn er die Musik vollkommen beherrscht, auch die Begleitung und Komposition; und wenn er sich an der Methode der größten Vorbilder angesaugt hat, deren Stil er alsbald abzustreifen gedenkt, sowie er die Übung in einer neuen Manier vollendet hat.

Die Musik ist wie die Malerei zu hundert Manieren fähig, die aus einem gleichen Prinzip hervorgehen. Raphael, Michel Angelo, Tizian, Rubens unterscheiden sich ebenso voneinander, wie in der Musik Vinci, Pergolese, Leo, Lulli oder im Gesang Farinelli, Gizielli, Caffarello, Elisi; aber diese letzten sind durch eine wunderbare Präzision ausgezeichnet, die dem Ohr nichts zu wünschen übrig läßt, wenn es auch bestorganisiert ist; sie ist aber himmelweit verschieden von dem, was wir Geschmack und Sauberkeit des Gesanges nennen.

Wenn man es sich überlegt, wird man genötigt sein anzuerkennen, daß die angeblichen Verzierungen, mit dem die französische Melodie geschmückt ist, den Sänger zu sehr behindern und in ihm sozusagen jedes Taktgefühl unterdrücken: wie wenn ein Porträtmaler die Ähnlichkeit um der Gewandung willen vernachlässigte.

Der Rhythmus aber ist ebenso naturnotwendig, wie Terz, Quint und Oktav; die Wilden beachten ihn instinktiv in ihren Gesängen. In Italien, wo man mehr musiziert als debattiert, faßt das Ohr von Kindheit an ohne Übung die rhythmischen Gesetze und merkt es selbst nicht, so wie ein Florentiner Handwerker richtiger italienisch spricht und sich energischer ausdrückt als ein römischer Prälat, der sich über seine Mittelmäßigkeit durch den schwachen Vorzug einer besseren Aussprache tröstet.

Um einen Begriff zu geben, wie man in Italien die Präzision schätzt, die als Grundlage und treibende Kraft des Gesanges angesehen wird, will ich bloß erzählen, was ich hier an einem berühmten Sänger, dem erwähnten Senesino, beobachtet habe. Er war begleitet von vier Musikern von Rang[1] und hatte dreimal nacheinander versucht, eine Arie an Hand einer Sekunden anzeigenden Uhr in der gleichen Zeit vorzutragen, die ungefähr 40 Minuten dauerte. Er war beschämt, beim zweiten Vortrag zwei Sekunden länger, beim dritten Vortrag eine weniger als das erstemal gebraucht zu haben. Ist das nicht so, als wollte man verweifeln, die gegenwärtige Zeit packen zu können, die für unsern schwachen Verstand immer Vergangenheit und Zukunft enthält, oder den Durchmesser der Luftröhre eines mikroskopisch kleinen Tieres messen zu können, von dem 20 Millionen nicht die Größe einer Milbe erreichen.

Es ist überflüssig, zu bemerken, daß sie den Takt nicht schlagen; das besagt nicht viel; diese Körperbewegung ist nur Auswirkung der Gewohnheit, nicht der Notwendigkeit; der Musiker wird den Takt nicht fühlen, wenn das Ohr nicht über Fuß, Kopf oder Hand gebietet.

---

[1] Zwei Violinen, ein Violoncello und ein Cembalo.

Daß man diese Tatsache anzweifelt, ist nicht verwunderlich; die Präzision ist jenseits der Berge ein Phänomen. Es gibt in Afrika Völker, für die es unmöglich ist, über zwölf hinaus zu zählen.

Es bleibt nur noch übrig, zu betrachten, wie Italien die ansehnliche Zahl von Musikern aufbringt, die für die Opernaufführungen in Italien und in ganz Europa erheischt werden. Es ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß es im Karneval in Italien allein fünfzig Opern und mit den Burlesken oder komischen Opern hundert gibt. Denn nur wenige halbwegs bevölkerte Städte haben keine, während mehrere Hauptstädte über zwei oder mehr verfügen. So habe ich in Toskana, einem kleineren Staat als die Languedoc, fünf gesehen, davon zwei in Florenz, eine in Siena und eine in Livorno; und mehr als zehn komische Opern. Hingegen zählt man in ganz Frankreich höchstens vier Opern, die am Mangel geeigneter Kräfte kranken, und ansehnliche Städte können kaum ein mittelmäßiges Konzert unterhalten.

Man komme mir also nicht damit, daß Frankreich musikalisch sei. Man hat in Paris niemals gleichzeitig mehr als vier Sänger gehabt, die die Musik verstehen, wobei einige keinen Takt halten können. Seit langem haben wir nur zwei, von denen einer sich zurückziehen will, und vielleicht niemals ersetzt werden kann. Welche Unfruchtbarkeit, im Vergleich zu dieser unerschöpflichen Pflanzschule, die ganz Italien, England, Spanien, Portugal, Deutschland und die Nordstaaten versorgt und noch seine Reservetruppen hat.

Von allen Künsten, die ehedem in Italien geblüht haben, bewahrt nur die Musik ihre Überlegenheit über die andern Nationen: man kann sagen, daß sie despotisch in Europa regiert und daß der Gebrauch, den alle gebildeten Staaten von ihren Schätzen machen, ihre Herrschaft befestigt: die mütterliche Weichheit der italienischen Sprache und der Charakter ihrer Poesie, wo die Inversion den Gang des Dialogs belebt, verbürgen die Dauer dieser Vorherrschaft.

Man entgegnet gewiß, daß unsere Sprache süß ist, was ich zugebe, wie auch, daß sie klingt, daß sie das Entzücken aller Fremden bildet: doch gilt das für die Prosa, sehr wenig für die Verskunst, und gar nicht für die Musik. Wenn wir fremde Ohren ausborgen könnten, wären wir vielleicht bald über manche Vorzüge enttäuscht, die wir ihr freigebig zuerkennen[1]. Was die Musik betrifft, so behaupten die Italiener, daß unsere Sprache dafür ungeeignet sei; ich halte das für ein Vorurteil, gebe aber zu, daß man bisher nichts erreicht hat, hoffe aber zuversichtlich, daß man mit der Zeit diese Ansicht widerlegen wird.

Einsichtige Leute unter den Italienern leugnen nicht, daß wir eine Musik haben, aber sie behaupten, daß es nicht die echte ist, und ich werde ihnen nicht widersprechen. Sie sagen, daß einer der Fehler unserer Komponisten sei, allzulange auf gewissen Silben zu verweilen, über die man nur hinweggleiten solle; daß die Stimme gleichsam genötigt werde, eine Unendlichkeit von Buchstaben zu verdoppeln, z. B.:
Suivvons l'Ammour cestllui qui noummene Touddoissentir sonnaimmable ardeur.
Und es gibt vielleicht keinen Akteur an der Pariser Oper, der nicht mehr oder weniger in diesen Fehler verfällt.

---

[1] Der berühmte Zar Peter der Große las mehr französische Bücher als deutsche, um sich zu bilden, aber er zog die deutsche Sprache vor, die ihm einen süßeren Klang zu haben schien, als die französische.

Ganz Europa leugnet, daß der Gesang der Musette Musik sei, dem Ohr könne das nur als Ersatz für Opium dienen. Jene einschmeichelnden Portamente und süßen Biegungen, auf die wir gar so stolz sind, scheinen ein Merkmal der Schwäche und Vergewaltigung der natürlichen Töne, die vollkommenen Kadenzen ein langgezogenes Gurgeln, allzu häufig im Gesang wiederkehrend und stets unangebracht im Rezitativ.

Man behauptet, daß das moderne Rezitativ noch weniger gut sei als das Lullys, und daß es mehr als zweifelhaft sei, ob dieses seinerzeit mit solcher Langsamkeit ausgeführt wurde, wie es heute die eifrigsten Anhänger abzustoßen beginnt. Legen Sie für einen Augenblick, sagt man, das Urteil ab, das sich nur auf Herkommen und Gewohnheit stützt, und Sie werden zustimmen, daß weder Nachtigall noch ein anderes Tier, dessen Töne nicht künstlich verdorben sind, so singt, nicht einmal der Kuckuck; sowie daß in ihrem Liebesdialog, der jedem Rezitativ gleichkommt, das Vergnügen niemals im Ton des Schmerzes singt.

Ich glaube, daß das kürzeste Mittel zur Beantwortung solcher Vorwürfe weniger eine Erörterung ist, als die Arbeit daran, wie man sie vermeiden könne.

Unsere Musik, könnte man sagen, ist weniger gelehrt als die italienische, aber sie ist verständiger, sie ist weniger brillant, aber natürlicher. Sie ist mehr ... sie ist weniger ... usw. Was für ein trauriges Auskunftsmittel sind diese ewigen „Aber“, um in Gedanken eine wirkliche Schwäche zu beschönigen. Es kommt mir so vor, wie wenn eine von Natur ungestalte Kokette, der der Spiegel unentwegt ihre Häßlichkeit zeigt, beständig neben einer hübschen Frau Zurücksetzungen erfährt und sich damit tröstet, daß die Männer verblendet und ungerecht seien ... Auch ein angenehmer Eindruck verliert neben einem lebhafteren seine Kraft: ich erinnere mich, wie „Issé“, seinerzeit das Entzücken von ganz Paris, bei der Wiederholung nach „Hippolyte et Aricie“ abgeschmackt erschien.

Es gibt in mehreren Städten Italiens, besonders in Neapel, ausgezeichnete Musikschulen, die sowohl im Gesang wie in der Komposition reiche Kräfte erziehen. Die Zahl der Musiker ist so verschwenderisch groß, daß ich hier, wie in Rom, an einem Tag in fünf oder sechs verschiedenen Kirchen Musik gehört habe, die von 50, 60 und 24 Musikern ausgeführt wurde.

Die Möglichkeit, Musik fast von Geburt an zu hören, bringt den Geschmack dafür unter Leute selbst in den niedrigsten Verhältnissen. Es ist ganz gewöhnlich, daß man das Volk über Musik reden und urteilen hört, auch singen sie bei der Arbeit und zwar nach Gehör die größten Arien abwechselnd mit Gassenhauern. In Venedig ist der Erfolg einer Oper gelegentlich vom Urteil der Gondolieri abhängig.

Es ist unter den Handwerkern mit zahlreicher Familie gebräuchlich, ein Kind gleich in der Wiege dem Priesterstand zu bestimmen, um einige Vorrechte zu genießen, die mit diesem Stand verbunden sind, ein anderes läßt man ein Musikinstrument lernen, und wenn eine Tochter gute Gestalt hat oder Begabung zeigt, gibt man sie zum Theater. Und wenn man an einem andern ein klangvolles Stimmorgan bemerkt, versucht man unter dem Vorwand einer gewissen Schwächlichkeit eine Operation, die manchmal gelingt und die Grundlage des Glücks einer ganzen Familie wird: es gibt in Italien vornehme Leute, die keine andere Herkunft haben (es ist das eine andere Art, als durch Nepotismus vornehm zu werden). Man ist darüber weniger überrascht, wenn man weiß, daß ein Kastrat ersten Ranges in zwei Monaten vier-

mal soviel verdient, sowohl an Gage wie an Geschenken, als der erste Akteur der Pariser Oper in einem Jahre, daß er drei- bis viermal so gut in Spanien[1], Portugal und England bezahlt wird und daß es endlich ganz gewöhnlich ist, wenn man ihn sich mit 40 oder 50 Jahren in sein Vaterland zurückziehen sieht mit einer Rente von 20, 25 oder 30 Tausend Livres. Wie Sie sehen, können sie die elende Pension entbehren, die man in Frankreich den Invaliden des Theaters gewährt.

Mittellosigkeit hindert in Frankreich oft die Kinder, einen Beruf zu ergreifen, zu dem sie geeignet wären, besonders die Musik: in Italien hilft man diesem Übelstand auf verschiedene Weise ab. In allen Städten gibt es Meister, die solche Talente kostenlos ausbilden, indem sie mit ihren Schülern einen Vertrag schließen, der diese verpflichtet, sie bis zu einem bestimmten Alter und während einer bestimmten Zahl von Jahren an den Einnahmen aus ihrer Kunst später teilnehmen zu lassen.

Aber in Neapel gibt es noch viel reichere Möglichkeiten in den vier Häusern in der Art der Collèges, die Conservatori genannt werden. In einem jeden dieser gibt es eine große Zahl von Freistellen für die armen Kinder oder Waisen, die sich der Musik widmen: man führt sie von frühester Jugend an in diese Kunst ein. Zwei Meister sind dazu da, deren erster aus den berühmtesten Komponisten ausgewählt wird und wöchentlich drei Unterrichtsstunden erteilt. Sein Gehilfe, ein Mann von anerkannter Bedeutung, wiederholt mit ihnen und unterrichtet sie an den andern Tagen. Um diese beiden Stellen bewerben sich die Musiker ersten Ranges, sowohl wegen des ausgesetzten Honorars, als noch insbesondere, weil diese Posten als Anerkennung eines besonderen Verdienstes gelten. Es gibt da auch gute Meister für alle Instrumente.

Man nimmt in diesen Kollegien gegen mäßiges Entgelt Pensionäre auf, die in Latein unterwiesen werden und an den genannten Übungen teilnehmen; es gibt ihrer manchmal bis 500. Eltern, die die geringe Pension aufbringen können, sorgen damit für die Erziehung ihrer Kinder gut, die nach dem Austritt bei einiger Begabung aufhören, ihnen auf der Tasche zu liegen, und manchmal soweit sind, die ganze Familie erhalten zu können.

Nach dem Elementarunterricht in der Gesangsmusik wählt ein jeder Schüler ein Instrument, für das er am meisten Lust und Anlage verspürt[2].

Sobald sie etwas fortgeschritten sind, läßt man sie an bestimmten Tagen der Woche alle zusammen bekannte gute Musikstücke ausführen, und die Hauptsorge der Lehrmeister ist es, sie streng an Takt und Genauigkeit zu gewöhnen, wodurch sie alle, wenn auch nicht erstklassige Musiker, so wenigstens tüchtige praktische Musiker werden.

In der zartesten Jugend sind sie mitten in die Ausübung einer freundlichen Kunst gestellt, die ihnen zumindest das Notwendige fürs ganze Leben sichert, und der Wetteifer treibt die Mehrzahl unter ihnen an, sich besonders auszuzeichnen; es ist auch keineswegs selten, daß man aus diesen Schulen große Musiker von zehn und berühmte Komponisten von fünfzehn Jahren hervorgehen sieht. Hier ist die Wiege

[1] Der Neapolitaner Farinello, der seit mehr als 25 Jahren dem Hof von Madrid verpflichtet ist, würde seine Stellung nicht mit der eines Generalpächters vertauschen.

[2] Es wäre zu wünschen, daß die Eltern bei der Berufswahl für ihre Kinder mehr auf die Stimme des Instinkts hören würden als die der Klugheit; es gäbe dann weniger falsch untergebrachte oder vergrabene Talente.

alles dessen, was Italien an Kunstgrößen in Gesang, Instrumentenbeherrschung und Komposition hervorgebracht hat[1].

Sobald eine Kirche oder ein Kloster Musik braucht, was in Italien sehr häufig ist, schreibt man dem Direktor ein Briefchen, und verlangt von ihm zwanzig, dreißig oder mehr von diesen Kindern um einen bekannten, mäßigen Preis, der der Anstalt zufällt.

Die Konservatorien Venedigs, wie die Mendicanti, die Pietà, sind geistliche Häuser, wo man Mädchen in der Musik erzieht; man hört da hinreißende Musik an den Festtagen, bezaubernde Stimmen, ein wunderbares Orchester, bestehend bloß aus Mädchen, bis zu den Trompeten und Jagdhörnern, eine Besonderheit, die in Frankreich nicht ihresgleichen hat.

Diese Bemerkungen mögen den Entwurf eines Planes einleiten, dessen Ausführung man in Frankreich nicht vernachlässigen sollte. Unsere Hospitale de la Trinité, des Enfans Rouges u. a. haben schon alles Notwendige für Unterhalt und Erziehung von Kindern; man müßte hier bloß Musikmeister gewinnen, unter denen auch ein Italiener sein könnte, um die Schüler in der italienischen Art zu singen und zu komponieren zu unterweisen, ohne von exklusiven Grundsätzen beherrscht zu sein. So könnte sich der Geschmack bilden und man könnte der Verbindung der italienischen Musik mit unserer vorarbeiten. Die königliche Musikakademie hätte selbst am Fortschritt der Vokalmusik ihr Interesse und könnte durch ein solches Institut Unkosten ersparen, wenn sie von dort gute Kräfte beziehen könnte. Die Musik würde weitere Kreise erfassen; Kirchen, Klöster, Kunstgemeinschaften würden häufiger Musik machen. In wenig Jahren würden diese Anstalten tüchtige Meister verlassen, die um mäßigen Preis in Paris Unterricht geben könnten. Die gleiche Einrichtung könnte man in den Mädchenanstalten einführen, besonders in den Nonnenklöstern.

Ungeachtet der verschwenderischen Anzahl von Personen, die man in Italien fürs Theater erzieht, würde man bei dem gleichzeitigen Bedarf in ganz Europa nicht ausreichen, wenn man eine so ansehnliche Zahl von Akteuren jedesmal brauchen würde, wie bei uns. Daher hat man wohlweislich die Zahl des Personals auf höchstens sechs bis sieben eingeschränkt, so daß man immer noch Reservekräfte an der Hand hat.

Ich kann bei Ihrem Interesse fürs Detail diesen Brief nicht schließen, ohne einen Abriß der Sitten und der Charakterzüge der Theaterdamen in Italien zu geben, sowie auch von der Meinung über ihren Stand, dessen Vorrechte in mancher Beziehung denen unserer Aktrizen gleichen, in andrer diese sogar übertreffen.

Zwischen Adel und Bürgertum gibt es sozusagen einen gemischten Stand, der ein isoliertes Corps bildet mit einer sehr ansehnlichen Mitgliederzahl: das sind die Weltdamen, gemeinhin Musikerinnen genannt. So wenig vornehm die Stellung einer ausgehaltenen Frau ohne diesen Titel ist, so geachtet ist sie, wenn sie damit versehen ist. Der Weg zum Ruhm, der in jedem andern Stand mit Dornen bewachsen ist, ist hier mit Blumen bestreut.

Sobald ein Mädchen sich zu der Laufbahn berufen fühlt, die zu Glück und Wohlstand auf den süßen Pfaden der Freuden führt, lernt sie Musik, singt einmal

---

[1] Pergolese, der Rafael der Musik, hat, wie man sagt, im Alter von sechzehn Jahren Opern komponiert ...

recht und schlecht am Theater, oder wenn sie keine Stimme hat, bringt sie sich soweit, einige Schritte in einem Ballett zu machen. Sie maßt sich auch sogleich den Titel einer Virtuosin an, und ist in die Körperschaft der Musikerinnen aufgenommen; ihr Patent schützt sie vor behördlichen Nachstellungen und vor der Verleumdung des Publikums; mit diesem respektablen Titel hat sie ihren Sitz unter den gefälligen Frauen; sie erwirbt das unveräußerliche Recht, ihrem Geschmack und ihren Leidenschaften freien Lauf lassen zu können. Ein Cembalo, das sie als Parademöbel bei sich einstellen läßt, setzt sie in den Stand, Personen jeder Art und jeden Standes schicklich zu empfangen, sich in einer Art zu kleiden, die ebenso unbescheiden wie hochfahrend ist, und ein skandalöses Leben zu führen, ohne Skandal zu erregen. Das üppige Leben wird als ein Vorrecht des Theaters angesehen. Die Männer können sie öffentlich besuchen, wie einst in Korinth und Athen, ohne ihren Stand oder ihre Würde bloßzustellen. Vorausgesetzt, daß sie regelmäßig zum vierzigstündigen Gebet[1] gehen, daß sie mehrere Messen hören, die Sakramente nehmen, läßt der Klerus die Aufsicht über ihre Lebensart außer acht, während man jene streng verfolgt, die weniger unverschämt, die Öffentlichkeit als Zeugen ihrer Schwächen und Ausschweifungen vermeiden und ihre kleinen Unternehmungen mit möglichst großer Heimlichkeit vollführen.

Florenz beherbergt eine große Zahl solcher Musikantinnen. Diejenigen, die von Natur aus ein Talent der Stimme oder des Tanzes haben, führen ein ganz besonderes Leben. Sie singen oder tanzen alljährlich in den Opern der verschiedenen italienischen oder deutschen Städte, wo sie sogleich freigebige Leute finden, die sich ihrer annehmen und den Ehrennamen Protektoren führen. Nach Ablauf der Saison bleiben sie drei, vier, sechs Monate, manchmal auch bis zum folgenden Karneval, worauf sie ihren Beruf in einer andern Stadt mit Empfehlungsbriefen ausüben gehen, die von Protektor zu Protektor laufen: Ubi bene, ibi patria. Die bestangeschriebenen bleiben jahrelang von Hause fern und suchen ihre Heimat erst wieder auf, nachdem sie Madrid, London und Petersburg besucht haben. Es ist nicht unmöglich, daß Italien nach Brandschatzung von ganz Europa, mit Ausnahme eines kleinen Teils, wo der Widerstand schon erstirbt, eines Tages unter seine Vasallen Konstantinopel, Peking und Lima zählt: das hieße das Chimären-Projekt der Universal-Monarchie verwirklichen, nach der zu trachten, die modernen Franzosen weit entfernt sind.

Um der Wahrheit gerecht zu werden, muß man einräumen, daß die in Frankreich wenig häufige Erscheinung, unter den Aktrizen solche zu finden, die sich durch Betragen und Ansichten die Achtung ehrenwerter Leute erwerben, in Italien nicht selten ist. Es ist ganz gewöhnlich, Musikerinnen zu sehen, die sich ihren Protektoren entziehen und selbst ihre Klage auf sich nehmen, wenn sie anderwärts von ihrem Beruf verlangt werden. Das gemahnt stark an jene Ehen, die die Fremden auf den Inseln des Archipels feierlich für eine bestimmte Zeit eingehen. Diese Mädchen ergreifen in der Mehrzahl der Fälle den Theaterberuf mehr des Standes wegen, als aus Lasterhaftigkeit, so daß man sagen könnte, sie haben Sitten, wenn es ohne Tugend Sitten gäbe. Es handelt sich nun einmal im allgemeinen um ein so schwaches

[1] Eine ständige Andacht, die von einer Kirche an die andere das ganze Jahr hindurch weiterläuft und stets stark besucht ist.

Temperament bei ihnen, trotz des Klimas, daß es stets dem Eigennutz untergeordnet ist. Wie immer dem sei, im gegenwärtigen Zustand der Verderbtheit, wo ein kleineres Übel oft als ein Vorzug gilt, kann man im Hinblick auf das, was sich in anderen Ländern ereignet sagen, daß sie klug oder wenigstens verständig sind, und versichern, daß sie schicklich Nutzen aus dem Zustand ziehen, in den sie das Schicksal gestellt hat. Die Eigenschaften einer Theaterdame haben für die Männer einen gewissen verführerischen Reiz. Tatsächlich können diejenigen Männer, die an der Abwechslung Geschmack finden, sich befriedigen, ohne die Grenzen zu verlassen. Sie können nacheinander über alle Sängerinnen und Tänzerinnen Italiens Musterung halten. Die verschiedenen Rollen, die diese Frauen darstellen, sind ebensoviel verschiedene Personen, mit denen man glaubt, in Verbindung zu sein. Sylvia hat Ihnen eine heftige Leidenschaft eingeflößt; Ihre Wünsche werden fast ebensobald erfüllt, als sie sich regen, und sie erlöschen fast ebenso bald, als sie erfüllt sind; es zeigen sich so alsbald die Spuren von Überdruß und Langweile; es fehlt ihr nur, Musikerin zu sein, um die Glut neu anzufachen, denn Sie werden dann nicht mehr diese ewige Sylvia sehen, Sie verspüren neue Reize, ohne den Gegenstand zu wechseln, und können in ihr nacheinander Cleopatra, Laïs, Angelica, Psyche, Campaspe, eine Amazonin u. a. m. lieben.

Diejenigen, die nur ihren Verdienst auf dem Theater haben, d. h. also die, die von der Natur nicht begünstigt sind oder nicht mehr jene so anziehende Blüte der Jugend besitzen, tragen Sorge, zur Bedienung oder als Gesellschafterinnen Schwestern oder Nichten bei sich zu haben, wirkliche oder angebliche Verwandte, aber jung und hübsch; sie locken mit ihnen die Protektoren an, die sich nicht bei dem Gespräch allein unterhalten würden, das die Theaterdamen mit jener freien und heiteren Miene pflegen, die ihr Vorzug ist. Es ist äußerst seltsam, wie diese künstlich zugezogenen jungen Personen die Huldigungen der gebildeten Leute entgegennehmen, während die andern ein aus der Elite der Jugend bestehender Hof umgibt. Eine vollendete Gewandtheit ersetzt ihre Reize. Die jungen Leute, voll Eitelkeit und Selbstliebe, suchen einen Ruhm darin, die Hindernisse zu überwinden, die man ihnen listig entgegenzustellen weiß, und opfern in einer Sinnesverwirrung ein wirkliches Vergnügen einem eingebildeten Genuß[1]. Der Verkehr mit diesen bejahrten Sirenen ist gewöhnlich ihre Lehrzeit in der Welt; hernach macht sie ein geläuterter Geschmack zu Verehrerinnen der Nichten. Man kommt stets zur schönen Natur zurück. Nur die Erfahrung enthüllt uns das Beste, was sie hat. Mit fünfzehn Jahren hält man zu Cinna, dem Cid, Rodogune und Polieucte; mit fünfundzwanzig erklärt man sich ohne Anstrengung zu Britannicus, Iphigenie, Phädra und Athalia. Das Große packt sogleich, das Wahre fesselt uns für immer.

Ich schließe diesen Brief mit der Feststellung, daß man niemals zu einem vollkommenen Musik-Spektakel gelangen wird, wenn man nicht den Plan unseres Dramas mit einigen Änderungen beibehält, die sich darauf beziehen, das Rezitativ durch eingestreute Arien zu teilen, die Worte in der italienischen Strophenform zu ordnen,

[1] Die Tesi, eine ebenso große Aktrize wie die verstorbene Mlle. le Couvreur und von ebenso wenig hoher Abkunft, rühmte sich eines geheimen Reizes, den sie noch im 9. Lustrum (45. Jahr) besaß, durch den sie alle die, die sie häßlich zu finden gewagt hatten, sich zu Füßen gestreckt haben soll: sie zählte zu ihren Sklaven mehrere Souveräne.

die Duette zu dialogisieren, die Chöre einzuschränken u. a. m. Ferner muß man unsere Musik aufgeben, deren Existenz ich nicht leugne, die ich aber nicht für echt halte. Man muß trachten, die italienische Musik unserer Sprache anzupassen, wobei die weiblichen Reime zu beseitigen wären.

Lulli hat uns die Musik so übergeben, wie sie früher in Italien bestand, indem er sie, soweit es ihm möglich war, unserer Sprache anpaßte, er begann die Geister aufzurichten, die schließlich in Bewunderung erstarrten. „Hippolyte et Aricie", der Merkstein der zweiten Revolution, erlitt dasselbe Schicksal.

Diese zwei Beispiele können die Genies, die wir besitzen, ermuntern, das Banner der dritten aufzupflanzen; niemals waren die Verhältnisse für ein solches Unternehmen günstiger. Unsere Nachbarn haben mit Riesenschritten einen Weg zurückgelegt, dessen Anfang wir kaum mehr kennen. Unser Los ist es, Italien langsam in jeder Kunst nachzufolgen. Wir haben es in der Instrumentalmusik eingeholt; setzen wir über die Schranken, uns auch die Vokalmusik anzueignen. Wenn wir dazu kommen, ihre Reichtümer zu verarbeiten, können wir uns schmeicheln, unsere Meister durch die gründliche Mischung unserer Dichtung mit ihrer Musik zu übertreffen und, um mich zu wiederholen, vor allen andern Nationen Europas den Vorzug einer nationalen Oper zu erreichen.

Ich habe die Ehre, mein Herr, Ihr ganz ergebener Diener zu sein.

Florenz, am 1. März 1756.

Das Hochzeitslied für Giannatasio del Rio von Beethoven

(Mitteilungen des Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs)

Von

Wilhelm Hitzig, Leipzig

Thayer berichtet (IV, 155) über ein Lied, das Beethoven zu der am 6. Februar 1819 stattgefundenen Vermählung der Tochter Giannatasios del Rio, des Vorstehers der Erziehungsanstalt, in der Beethovens Neffe Karl untergebracht war, komponiert habe, und schildert den Vorgang am Hochzeitstage, bei dem Beethoven mit einigen Freunden das Lied zum ersten Vortrag brachte. Die Originalhandschrift ging in England, wohin sie Giannatasio mitgenommen hatte, verloren, nachdem sie zeitweilig im Besitz der Verleger Ewer & Co. sich befunden hatte, die das Lied anläßlich der Hochzeit Kaiser Friedrichs III. mit Viktoria von England (25. Januar 1858) mit englischem Text in einer Bearbeitung von John Oxenford unter dem Titel: The Wedding Song usw. herausgaben. Auch bei Ewer & Co. verschwand das Original spurlos seit dieser Zeit. Thayer besaß eine Abschrift davon, auf die sich seine Angaben über das Lied selbst stützen.

Einem glücklichen Zufall ist nun die Wiederauffindung des Originals von Beethovens Hand zu verdanken. Bei Katalogarbeiten fand es sich unter den autographen Skizzen zu den Kadenzen seiner Klavierkonzerte eingeklemmt wieder auf und es besteht nach sorgfältigster Untersuchung kein Zweifel, daß wir es hier mit der ersten und vollständigen Niederschrift des im übrigen bei Thayer genau beschriebenen Liedes zu tun haben. Da das Archiv von Breitkopf & Härtel sowohl den englischen Druck von 1858, als die für Thayer nach dem Original gefertigte Abschrift besitzt, kann nunmehr dem Supplementband der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel dieses Stück in der Originalfassung mitgegeben werden.

Das Original, um es kurz zu beschreiben, besteht aus zwei Blättern quer 31 × 24 cm und enthält drei Notenseiten mit Text. Die vierte Seite ist mit nicht mehr genau lesbaren Bleistiftskizzen zu dem Lied bedeckt, dieses selbst enthält 46 Takte Klavierstimme, die Singstimme, sowie der einstimmige Chor stehen auf besonderem System. Der Chor hat 9 Takte Umfang und kann nach Beethovens Anweisung beliebig oft („2, 3mal ꝛc.“) wiederholt werden. Die Handschrift ist eine gut lesbare Reinschrift, deren Äußeres in jeder Einzelheit der bei Thayer (a. a. O.) gegebenen Beschreibung entspricht. Auch der Text ist bei Thayer richtig reproduziert; seine dort ausgesprochene Vermutung, daß dieser Text noch mehrere Strophen gehabt habe, wird durch unser Autograph nicht bestätigt, was allerdings nicht ausschließt, daß der Dichter (Thayer a. a. O.) noch einige Strophen gemacht hatte, die Beethoven nur nicht in seine Komposition mit eintrug. Man kann andrerseits aber kaum annehmen, daß bei dem Vorgang am Hochzeitsmorgen, so wie ihn Thayer beschreibt, eine längere Reihe von Strophen gesungen werden konnte, es wird wohl bei den Wiederholungen

des Chores geblieben sein. Der Chor erweckt übrigens, wie das Lied auch im Ganzen, beinahe den Eindruck, als ob die Komposition mehr den Eltern der Braut, als den Neuvermählten selbst zugeschrieben worden sei, und dem entspricht letzten Endes auch die eigenhändige Widmung Beethovens an Giannatasio. Text und Komposition tragen den Charakter einer Gelegenheitsarbeit deutlich an sich; immerhin ist die Komposition eine Beethovensche Gelegenheitsarbeit: auch sie ist vorher skizziert worden (Thayer a. a. O.) und die Skizzen sollen bei denen der 9. Symphonie gelegen haben, wie Nottebohm (a. a. O.) berichtet. Auch die unserem Original anhängenden Bleistiftskizzen zeigen wiederum das bewunderungswürdige Verantwortlichkeitsgefühl des Meisters, der selbst eine so beiläufige Arbeit sorgfältig durchdachte und ausfeilte.

Von diesem Originalmanuskript nun erschien bei dem englischen Verlag Ewer & Co. im Jahre 1858 die erste und einzige Ausgabe anläßlich der Hochzeit des damaligen Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen mit der Prinzessin Viktoria von England. Diese Ausgabe ist aus dem Handel seit vielen Jahren gänzlich verschwunden. Mehr wie eine unzureichende Vorstellung vom Original gibt die als „nachgelassenes Werk" bezeichnete englische Ausgabe nicht. Zunächst ist die Tonart Cdur nach Adur transponiert, sodann sind die Zwischenspiele teils weggelassen, teils an Stellen verwendet, wo sie im Original fehlen, der Chorus unisono ist durch einen geradezu schauderhaft gesetzten vierstimmigen Chor ersetzt, der neue Text der besonderen Gelegenheit angepaßt („Heil Königliches Paar" u. ä.) und so flach wie möglich. Die englische Ausgabe ist also in jeder Hinsicht eine unmögliche. Das in unserm Archiv befindliche Exemplar ist dem hohen Anlaß entsprechend ausgestattet. Thayer selbst besaß, wie oben gesagt, eine ziemlich richtige Abschrift des Originals; auch diese ist im Besitz von Breitkopf & Härtel.

Nach alledem ist es erfreulich, daß die Originalhandschrift nun wieder zugänglich geworden ist; der Weg, auf dem das 1819 nach England gewanderte Original sich in das Archiv von Breitkopf & Härtel gefunden hat, läßt sich nur vermuten: er steht wohl im Zusammenhang mit den Vorbeitungen der Beethoven-Gesamtausgabe. Sei es, daß das Stück von den Redakteuren übersehen oder beiseite gelegt wurde, sei es, daß es ihnen gar nicht zu Augen kam, jedenfalls sind wir nun in der Lage, auch dieses Werkchen authentisch reproduzieren zu können und unsere Kenntnisse über solche kleine gelegentliche Arbeiten Beethovens zu ergänzen.

Taktstrich und Vortrag

Von

Rudolf Cahn-Speyer, Berlin

In Heft 12 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift hat Eugen Tetzel eine Abhandlung „Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag" veröffentlicht, in welcher er mit vollem Recht auf die so häufig ungenügende Beachtung der Phrasierung im Kleinen und im Großen beim musikalischen Vortrag hinweist. Neben sehr vielem Zutreffenden scheint mir jedoch Tetzels Arbeit auch Unzutreffendes zu enthalten, und das Wichtigste davon zu diskutieren ist der Zweck der vorliegenden Ausführungen.

Der fünfte der Leitsätze, in denen Tetzel den Inhalt seiner Erörterungen zusammenfaßt, lautet: „Da der Taktstrich seiner eigentlichen Bestimmung, ein Zeichen für die unmittelbare Folge des rhythmischen ‚Schwerpunkts' von Takt und Phrase zu sein, in der Musikliteratur oft nicht entspricht, so müssen diese Fehler der Notation berichtigt werden".

Tetzel postuliert hier eine „Bestimmung" des Taktstrichs, die sich angesichts der tatsächlichen historischen Entwicklung nicht aufrecht erhalten läßt. Der Begriff des Taktes, der erheblich älter ist als die Einführung des Taktstrichs, hat in der Mensuralmusik nicht einen musikalischen Inhalt, sondern dient nur zur Zeitmessung. Die rhythmische Gliederung und die Verteilung der Betonungen in den einzelnen Stimmen sind so beschaffen, daß Taktstriche, die nach Tetzels Prinzipien für die eine Stimme richtig wären, für andere Stimmen notwendig falsch sein müßten. Wenn nun in jener Zeit der Gebrauch der Taktstriche aufkam, so konnten sie unmöglich die Bestimmung haben, die Tetzel für sie als die „eigentliche" in Anspruch nimmt. Welchen Sinn sie ursprünglich, also doch wohl auch „eigentlich", gehabt haben, ersehen wir z. B. aus einer Äußerung in Bermudos „Declaracion de instrumentos musicales" vom Jahre 1555[1]: „Wenn einer nichts von Komposition versteht, und nicht geübt ist im Absetzen, sondern erst anfängt und sich nicht so viel bemühen will, muß er zuerst den Mensuralgesang mit Taktstrichen versehen, und so, nach seinen Takten abgeteilt und auf dem Monochord vorgesetzt, so daß es die Saiten nicht berührt, kann er das Stück absetzen". Die gleiche Auffassung ergibt sich aus folgender Stelle des „Syntagma Musicum" von Michael Praetorius[2]: „Dieweil auch in etlichen Cantionibus vnd Gesängen, sonderlich aber in den Symphonien ohne Text viel Fusen nach einander gesetzt, vnd dahero, ... wegen des tacts gar leichtlich jrrungen vorfallen können: So erachte ich nicht vnnötig seyn, dasz doselbst vnten oder obenan kleine Strichlin vnd Virgulae ... zwischen jederm tact gesetzt werden, damit man sich in der eyl vmb so viel besser nach dem Tact richten, vnd wo man etwa daraus kömpt, desto füglicher vnd eher sich wiederumb in den Tact finden könne". Das ist dasselbe

---

[1] Zitiert nach Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. S. 20.

[2] Michael Praetorius, Syntagma Musicum, Tomus III (1619), S. 45 des Neudrucks von Bernoulli (Anfang von Kapitel V).

Prinzip, welches Hermann Kretzschmar in Heinrich Alberts Liedern findet[1]: „daß die Taktstriche in ihnen nur ein arithmetisches Orientierungsmittel sind".

Nicht anders ist es im weiteren Verlauf der Entwicklung. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts finden sich z. B bei deutschen Nachahmern des in wechselnden Taktarten notierten Rezitativs von Lully Stellen, die nach deutschem Brauche ohne Veränderung der Taktvorzeichnung notiert sind, aber nur verständlich werden, wenn man sich von den Taktstrichen emanzipiert und, wie es schon in einer früheren Zeit Heinrich Albert in der Vorrede zum ersten Teil seiner Arien von 1638 ausdrückt: „die Worte, wie sie vngefehrlich in einer etwas langsamen vnd deutlichen Erzehlung außzgeredet werden", rhythmisiert[2].

Es ist demnach nicht richtig, was Tetzel (S. 653) behauptet, daß man nämlich im Zeitalter der Polyphonie — er meint damit etwa die Zeit von J. S. Bach — „sich gewöhnte, in der Taktstrichsetzung nur ein Mittel zur Übersicht zu erblicken und die ... wichtige Bedeutung derselben, den folgenden Empfindungsschwerpunkt anzuzeigen, unbeachtet zu lassen", weil in der Fuge, namentlich in der Engführung, das Fugenthema „stets die gleiche rhythmisch-dynamische Bauart und Bedeutung" hat, „gleichviel, wie es sich im Einzelfalle zum Rahmen des Taktes, zu den guten und schlechten Taktteilen verhält!" Keineswegs ist in dieser Zeit die „eigentliche" Bestimmung des Taktstriches verkannt worden, sondern er ist in derselben Weise und in demselben Sinne weiterbenutzt worden, in dem er ursprünglich in Gebrauch gekommen war. Es ist also auch nicht in Fortsetzung eines zu Beginn des 18. Jahrhunderts eingerissenen Mißbrauches, daß Mozart, wie die anderen Klassiker, „den Taktstrich in der damals üblichen achtlosen Weise verwendete"; vielmehr führte die in der klassischen Periode zur Vorherrschaft gelangende harmonisch-homophone Schreibweise mit dem immer stärker hervortretenden symmetrischen Periodenbau und den einander entsprechenden wiederkehrenden rhythmischen Elementen dazu, daß der Taktstrich immer häufiger in Zusammenhang mit rhythmischen und Phraseneinschnitten gebracht wurde und mit einem Anschein von Berechtigung eine Bedeutung zugewiesen bekommen konnte, die nicht in seinem „eigentlichen" Wesen begründet war. Die nunmehr wachsende, ja überwiegende Zahl der Taktstriche, die im Sinne Tetzels „richtig" waren, konnte schließlich zu einem falschen Induktionsschluß führen. Da der Taktstrich immer häufiger mit formalen Einschnitten zusammenfiel, wurde gefolgert, daß es sein Wesen und seine Aufgabe sei, damit zusammenzufallen. Daraus entstand die unglückselige Theorie vom „guten Taktteil", die Tetzel — wie so viele vor ihm — mit vollem Recht bekämpft, und die zu Auswüchsen führte, wie Czernys Vorschrift[3]: „Da es eine der ersten Pflichten des Spielers ist, den Hörer nie über die Takteintheilung im Zweifel zu lassen, so führt dieses schon von selbst mit sich, daß man, wo es nöthig ist, jeden Anfang eines Takts, oder gar wohl jeden guten Takttheil durch einen kleinen Nachdruck merkbar mache".

Stellt man sich auf den Boden dieser Auffassung, so erscheinen selbstverständlich viele Taktstriche als „falsch" im Sinne Tetzels, aber nicht, weil sie „falsch" sind, sondern weil von ihnen verlangt wird, daß sie einer falschen Regel entsprechen.

---

[1] Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes, I., S. 28.

[2] Vgl. z. B. Hans Scholz, Johann Sigismund Kusser, S. 125.

[3] Carl Czerny, Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500. Dritter Theil, S. 6.

Man kann auch nicht behaupten, daß im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts oder in der Gegenwart dem Taktstrich die Funktionen zukommen, die Tetzel ihm zuweisen will. Die „Besserung", die er bei Beethoven findet, ergibt sich als ungewollte Begleiterscheinung von Beethovens Formbildung, die symmetrischer ist als die seiner unmittelbaren Vorgänger. Bei Mendelssohn mehren sich die „Verstöße". Zu synkopischen Bildungen neigende Komponisten wie Schumann und Brahms passen gar nicht in Tetzels System. Und was soll man von den neuesten Komponisten sagen, wenn Schönberg in seiner Harmonielehre erklärt: „Unsere Phantasie setzt sich über die Taktstriche hinweg: durch Betonungsverschiebungen, durch Aneinanderreihung verschiedener Taktarten und dergleichen mehr", und wenn einer der Begabtesten unter den ganz Jungen, Kaminski, mit Beziehung auf die vorwiegend polyphone Richtung seiner Generation die alte Erkenntnis aus neuem Erleben heraus abermals gewinnt[1]: „... entweder aber bricht, löst der polyphone Wille das starre Gleichmaß des Taktes, oder die Tyrannis des Taktstocks zerbricht, zerfetzt die lebendige Einheit des polyphonen Organismus".

Wir sehen: Tetzel gibt uns eine Regel für den richtigen Taktstrich, durch welche ein wesentlicher Teil der Taktstriche „falsch" wird, und zwar durch alle Perioden der Musikentwicklung hindurch. Nun ist aber eine Regel der Ausdruck einer Gesetzmäßigkeit, und eine Gesetzmäßigkeit ist eine durch Abstraktion gewonnene Zusammenfassung dessen, was tatsächlich ist, in der Absicht, daß wir im Denken und Handeln möglichst zweckmäßig über ein möglichst großes Gebiet von Tatsachen verfügen können. Die Zweckmäßigkeit ist aber nicht erreicht, wenn das in Frage kommende Tatsachengebiet zu einem wesentlichen Teile nicht unter die statuierte Regel fällt. Man kann dann nicht behaupten, daß die Tatsachen unzweckmäßig sind, sondern nur, daß die Regel unzweckmäßig ist, oder, landläufig ausgedrückt, falsch. Und so steht es denn auch mit der Regel, welcher Tetzel den Taktstrich unterwerfen möchte. Er macht den methodischen Fehler, daß er an die Tatsachen mit einer Forderung herantritt, statt die Tatsachen nach dem ihnen innewohnenden Gesetz zu befragen, also nach derjenigen Regel, die die zweckmäßigste, d. h. einfachste und vollständigste Zusammenfassung der für uns wichtigen Eigenschaften des betreffenden Objektes ist. Einfacher wird man das Wesen des Taktstriches kaum kennzeichnen können, als es Leopold Mozart getan hat[2]: „Daß also die zwischen zwo Linien stehenden Noten und Pausen allezeit so viel unter sich betragen müssen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Tact erforderet".

Sehen wir nun zu, welche Schlußfolgerungen sich für Tetzel aus seiner Auffassung ergeben. Er will die Taktstriche so behandeln, daß sie seiner Regel entsprechen: er will sie also dort verändern, wo es von seinem Standpunkte aus erforderlich erscheint. Nur im Vorbeigehen sei die Folge gestreift, daß dann, da man die bisher gebräuchlichen Ausgaben nicht einziehen und einstampfen kann, zweierlei Ausgaben nebeneinander bestehen würden, daß man bei Zitaten nicht mehr wüßte, nach welcher Ausgabe die Takte gezählt sind, und daß alle bisher geschriebenen Bücher, in denen formale Fragen unter Anführung von Taktzahlen behandelt werden, unbrauchbar

[1] Kaminski, Prolegomena zum Concerto grosso. Pult u. Taktstock, Jahrg. I, Heft 1, S. 12.
[2] Leopold Mozart, Gründliche Violinschule. Dritte Auflage (1787), S. 35.

würden. Man denke sich auch die Verwirrung etwa bei einer Orchesterprobe, wenn die Partitur und die Orchesterstimmen in der Setzung der Taktstriche nicht übereinstimmen, was sehr leicht geschehen kann, wenn z. B. der Dirigent seine eigene ältere Partitur, und das Orchester sein eigenes neues Material benutzt, u. dgl. m.

Bei Werken polyphonen Charakters haben die Taktstriche nach Tetzels eigener Äußerung[1] „nur der klareren Übersicht" zu dienen. Es gibt so viele Werke, die nur teilweise polyphon gehalten sind oder stellenweise an der Grenze zwischen polyphoner und homophoner Schreibweise stehen, daß das Prinzip der Taktstrichsetzung oft in ein und demselben Werke verschiedenartig sein würde.

Aber das alles ist nicht das Ausschlaggebende. Was soll dieses umständliche Verfahren erzielen? Es soll eine richtige Phrasierung im Kleinen und eine richtige formale Auffassung im Großen erreicht werden. Bedarf es dazu dieses Apparates? Und ist er überhaupt imstande, das gewünschte Ergebnis hervorzubringen?

Auch wenn man die Taktstriche nach Tetzels Anweisung versetzte, würde man nicht hindern können, daß in unzähligen Fällen die Anfänge und Schlüsse der Phrasen vor oder nach dem Taktstrich lägen. Und auch die versetzten Taktstriche würden nicht die Gewähr bieten, daß der Ausführende in seiner Vorstellung und dadurch in seinem Spiel diejenigen Taktgruppen zusammenfasse, die formal ein Element der Komposition bilden. Dafür allerdings schlägt Tetzel noch ein anderes Auskunftsmittel vor: die Taktstriche, welche die größeren formalen Elemente einschließen, sollen verstärkt, und es soll durch darüber geschriebene Zahlen ersichtlich gemacht werden, aus wie viel Takten das hier beginnende Formelement besteht.

Nun sagt Tetzel selbst über die „Taktschwerpunkte", deren Bestimmung die Grundlage jeder weiteren Analyse bildet (S. 649): „Die Entscheidung kann in jedem Fall nur durch Überblick über das ganze Satzgefüge, bei Zusammentreffen mehrerer Wahrscheinlichkeitsgründe, durch Kenntnis der typischen Anordnungen und auf Grund des musikalischen Instinkts getroffen werden". Tetzel selbst steht also auf dem Standpunkt, daß die Lösung durchaus nicht in jedem Falle eindeutig gefunden werden kann. Dort, wo Zweifel möglich sind, würde demnach die Setzung des Taktstrichs eine gewisse Willkürlichkeit in sich schließen.

Mit Recht verlangt man von der Editionstechnik, daß sie die ursprüngliche Gestalt eines Werkes in die Erscheinung treten lasse. Vortragszeichen, die nicht vom Komponisten herrühren, pflegt der gewissenhafte Herausgeber in Klammern zu setzen. Und in einer noch weit über die Bedeutung dieser Zeichen hinausgehenden Beziehung sollte man es für zulässig halten, daß der Herausgeber die verschieden deutbaren Absichten des Komponisten nach seinem eigenen Ermessen fixiere?

Tetzel will dennoch zu diesem Mittel greifen, weil der Schüler sonst seiner Meinung nach nicht wissen kann, wie die Gliederung des zu spielenden Werkes beschaffen ist. Das wäre ungefähr dasselbe, wie wenn man die Werke unserer poetischen Literatur umschreiben wollte, damit nicht der Leser am Ende eines Verses eine Pause macht, auch wenn ein Enjambement vorkommt und die sprachliche, sinngemäße Zäsur nicht mit den Grenzen der metrischen Abschnitte zusammenfällt. Es ist uns selbstverständlich, dergleichen richtig lesen zu können. Und so ist das anzustrebende Ziel, daß man

[1] Eugen Tetzel, Der Große Takt, ZfM III, S. 607.

allgemein auch Musik richtig lesen lerne, daß also der Unterricht reformiert werde und der Schüler sich angeleitet finde, die Taktstriche nicht für etwas anderes anzusehen, als was sie sind, sondern selbständig die kleinen und großen Formelemente aufzufinden mit dem Bewußtsein, daß es sich bei den Taktstrichen nicht um musikalische, sondern nur um der Übersicht dienende Zeichen handelt. Der künstlerische Vortrag eines Stückes erfordert, daß man es genau kenne, und man kennt es nur genau, wenn man es formal analysiert hat. Durch eine Bezeichnung, wie sie Tetzel vorschlägt, würde nur erzielt werden, daß der Schüler oder auch der fortgeschrittenere Musiker sich das selbständige Einarbeiten in ein Musikstück abgewöhne und es sich nicht mehr auf diese Weise zu eigen mache, sondern sich darauf einstelle, ohne weiteres Nachdenken eine Eselsbrücke zu benutzen, die ihn der eigenen Arbeit überhebt. So würde nicht nur künstlerisch, sondern auch pädagogisch ein unerwünschtes Ergebnis gezeitigt werden.

Es hat sich ergeben, daß Tetzels Vorschlag theoretisch nicht begründet ist. Er ist auch praktisch nicht die Abhilfe eines Übelstandes. Die Mängel der gegenwärtigen Unterrichtsmethode — die übrigens glücklicherweise nicht überall vorhanden sind — können nicht dadurch beseitigt werden, daß man den Schülern und zum Teil den Lehrern das selbständige Denken abgewöhnt, sondern indem man im Gegenteil alles aufbietet, um sie nach Möglichkeit dazu zu erziehen.

Zur „Taktstrichfrage"

Von

Theodor Wiehmayer, Stuttgart
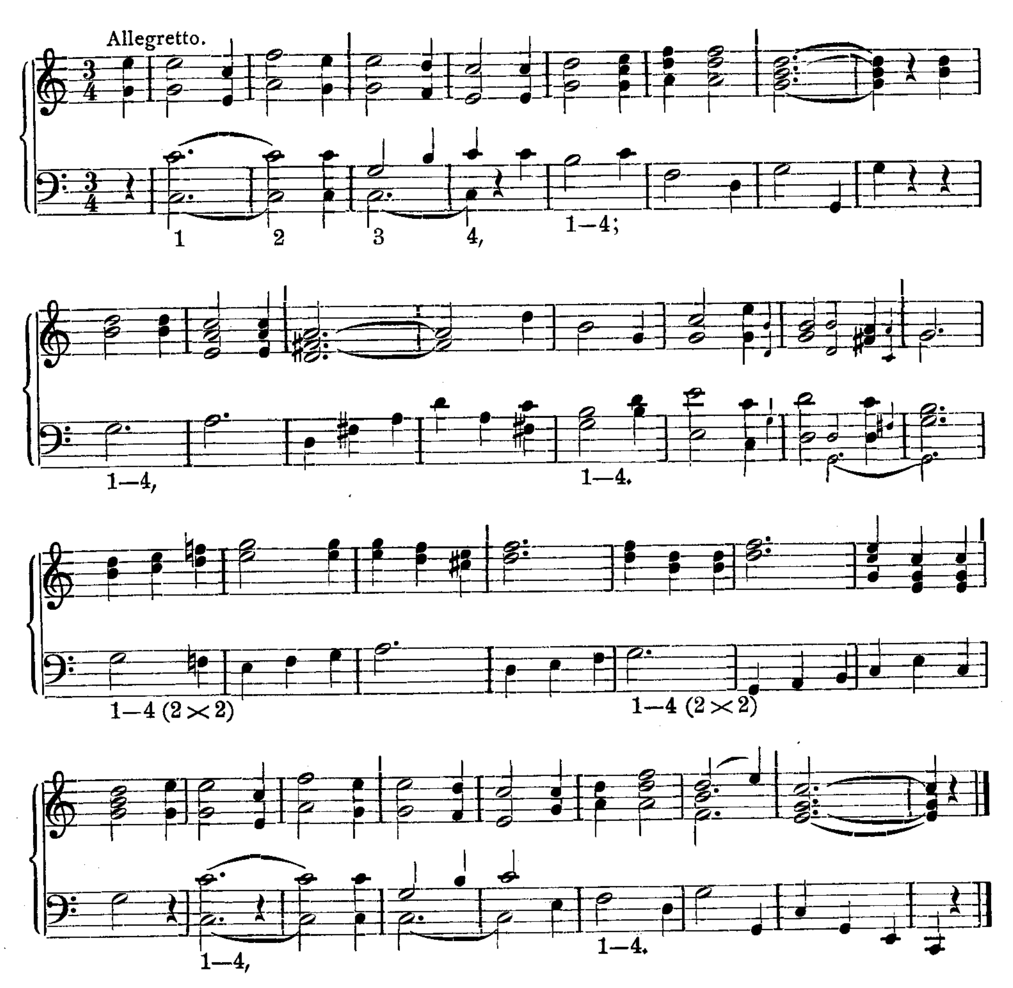
Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, auf die Forschungsergebnisse, die Herr Tetzel in seinem Aufsatz: „Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag" in Nr. 11 (6. Jahrg.) dieser Zeitschrift mitteilt, des Näheren einzugehen. Bekanntlich ist Hugo Riemann, dessen Lehre Tetzel vertritt, in seinen Lehrbüchern und Analysenwerken längst zu ähnlichen Ergebnissen gelangt. Ebenso bekannt dürfte auch die Tatsache sein, daß bisher noch kein Herausgeber der zahlreichen Neuausgaben unserer Klassiker von diesen theoretischen Erkenntnissen irgendwelche Notiz genommen und auch nur einen einzigen der angeblich falschen Taktstriche in den betreffenden Meisterwerken umgestellt hat. Zwischen Theorie und Praxis besteht hier eine anscheinend unüberbrückbare Kluft.

Diese Zeilen bezwecken vielmehr, an der Hand eines kurzen Beispiels die besondere Art der Forschung, die zu solchen Resultaten führt, darzulegen und zu beleuchten. Der Wert oder Unwert einer theoretischen Abhandlung läßt sich ja oft am besten an konkreten Beispielen erweisen; je einfacher das Beispiel, desto schlagender der Beweis.

Tetzel enthält sich in seinem obenerwähnten Aufsatz der erläuternden Notenbeispiele für die Anwendung seiner „Großtaktbezeichnung", gibt aber doch für einige

Stücke die Taktgruppen an, die als Inhalt seiner „großen Takte" in Frage kommen. So befaßt er sich u. a. auch mit **Beethovens** Variationen über **Grétrys** „Une fièvre brûlante" und gibt dem Thema die folgende Großtakteinteilung: „2 Takte ‚großer Auftakt', dann die vollständigen Gruppen von 4, 4, 5, 4, 4, 3 und 4 Takten und zum Schluß noch 2 Takte".

Diese immerhin etwas auffällige Einteilung eines überaus einfach gebauten Themas verdient näher betrachtet zu werden:
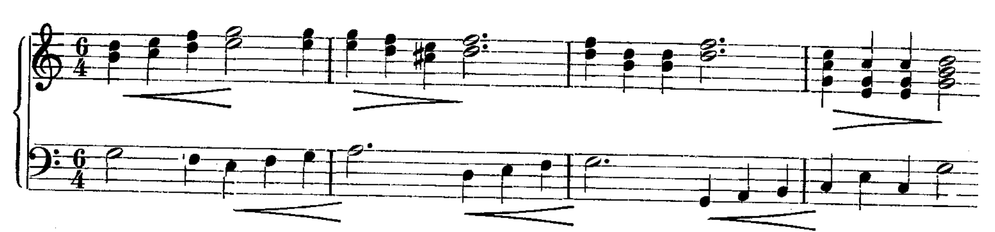


(Die nach oben zu verlängerten Taktstriche bezeichnen die Tetzelschen **großen Takte**, die untenstehenden Zahlen dagegen die metrische Einteilung nach Phrasen, wie sie der Schreiber dieser Zeilen in seinen Analysen zu machen pflegt.)

Zunächst fällt ein Umstand ins Auge: Die vierte Phrase (13.—16. Takt) ist doch offensichtlich eine nach Gdur transponierte **Wiederholung** der ersten Phrase; die Identität ist nicht zu verkennen, ob man sie nun in der leicht veränderten Originalfassung liest oder in der zum bequemeren Vergleich in kleinen Noten beigefügten wortgetreuen Transposition.

Nun befindet sich aber der „Großtaktstrich“ (dem Tetzel die überaus wichtige Rolle zuteilt, den für Auffassung und Vortrag maßgebenden Gruppenschwerpunkt anzuzeigen) bei beiden Phrasen an verschiedenen Stellen, das erstemal vor dem dritten, das zweitemal jedoch vor dem vierten Takt! Da auch Tetzel weiß, daß bei Wiederholungen einer Phrase der Schwerpunkt sich stets an derselben Stelle befinden muß, so bleibt nur die Annahme, daß ihm die nur ganz leicht verschleierte Identität der beiden Phrasen entgangen ist. Angesichts eines so überaus einfachen Themas und des Umstandes, daß Tetzel sich berufen fühlt, die Schwerpunkte in den Werken unserer großen Meister zu „berichtigen“, ist diese Feststellung nicht ohne Interesse.

Sucht man nach einer Erklärung für die Annahme einer fünftaktigen Gruppe an dieser Stelle, so wäre es verfehlt, den Quartsextakkord in der Gdur-Phrase als Grund für die Verschiebung des Schwerpunktes anzuführen, denn gerade er nimmt einer alten Regel zufolge den Schwerpunkt gern für sich in Anspruch. Auch wird das innere Gleichgewicht der Phrase durch ihn nicht berührt, wie ein Vergleich der Takte 3—4 und 15—16 beweist. Näher liegt dagegen die Vermutung, daß die vier anschließenden Zweitaktgruppen (Takt 17—24) maßgebend für die Unstimmigkeit gewesen sind, denn sie würden bei regelmäßigen Schwerpunktabständen (von 4 zu 4 Takten) ja fallende Gruppen bilden, die die Riemannsche Lehre nicht gelten läßt und durch Verschiebung des Schwerpunktes stets in auftaktige (steigende) Gruppen verwandelt. (Daß durch diese Maßnahme in unserm Beispiel die alternierenden, ursprünglich steigenden Gruppen des Basses [vom 18. Takt ab, siehe auch nachstehendes Notenbeispiel] zu fallenden Gruppen „degradiert“ werden und in ihrem Aufstieg zweimal ins Leere [Unbetonte] greifen, sei nur nebenbei erwähnt.)

Die Riemannsche Lehre billigt den Komponisten nicht das Recht zu, folgendermaßen zu schreiben:



das Recht also, auch fallende Gruppen anzubringen, wo es ihnen angemessen erscheint. Wo immer sich solche Gruppen vorfinden, werden sie unweigerlich durch Taktstrichverschiebung in „zielstrebige“ (= auftaktige) umgewandelt. So ist die „Taktstrichfrage“ entstanden, die die Gemüter der Riemann-Anhänger nicht zur Ruhe kommen läßt. Und in diesem Verfahren liegt auch der Grund zu der auffallenden Erscheinung, daß, wie unser Beispiel zeigt, ursprünglich ganz regelmäßig gebaute Kompositionen in derartigen Analysen plötzlich ein ganz verändertes, durchaus unregelmäßiges Gepräge erhalten, das zu ihrem einfachen Wesen gar nicht passen will. Nur bei Stücken mit ausschließlich steigenden Taktgruppen (Folge: leicht—schwer), deren es aber verhältnismäßig wenige gibt, geht es ohne Komplikationen ab.

Um nochmal auf unser Beispiel zurück zu kommen: Was auch Tetzel gegen die vorstehenden Ausführungen einwenden mag (er kann z. B. der alten Regel über die

Stellung des Quartsextakkords die Anerkennung verweigern), die Tatsache bleibt bestehen: erstens, daß in seiner Analyse eine Phrase bei ihrer transponierten Wiederholung den Schwerpunkt nicht an der gleichen Stelle hat (Verstoß gegen die erste und einfachste Regel der Schwerpunktsbestimmung, die auch Riemann anerkennt) und zweitens, daß seine Großtaktgruppierung: 2; 4, 4, 5, 4, 4, 3, 4, 2 nicht in Einklang zu bringen ist mit dem augenfällig einfachen Aufbau des Themas, welches in 32 kleinen (oder 16 Normal-)Takten ein Musterbeispiel der regelmäßigen zweiteiligen Liedform vorstellt und — horribile dictu — neben steigenden auch einige fallende Taktgruppen enthält.

Großer Takt und Taktstrichänderung

Von
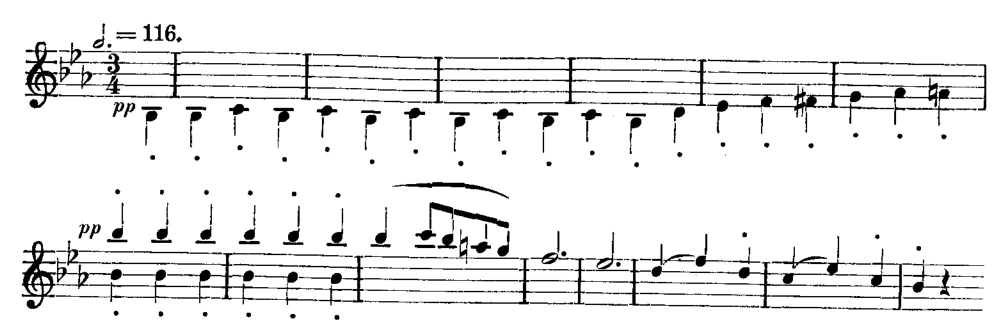
Hermann Keller, Stuttgart

Als dritter Streiter gegen einige bedenkliche Punkte der Ausführungen E. Tetzels im Septemberheft dieser Zeitschrift kann ich mich kurz fassen und diejenigen Gedankengänge übergehen, die wahrscheinlich Theodor Wiehmayer mit Nachdruck und Deutlichkeit dargestellt haben wird, und mich auf die Forderung der Einführung des Großen Takts und der Taktstrichänderung in den Werken der Klassiker, die Tetzel aufgestellt hat, beschränken.

Tetzels Ausführungen, in ihrer Absicht, zur Klärung einiger schwieriger Fragen beizutragen gewiß lobenswert, leiden in hohem Maß daran, daß er davon abgesehen hat, sich mit denjenigen Forschern, welche sich mit der Motivlehre beschäftigten, zustimmend oder ablehnend auseinanderzusetzen. Eine solche „Unabhängigkeit" war man seither höchstens von August Halm gewöhnt. Wenn jemand aber die einschlägige Literatur ignoriert, so muß er schon sehr Bedeutendes zu sagen haben und durch seine eigenen Gedanken über den dort erreichten Standpunkt hinausführen. Das Verhältnis von Wortfuß und Versfuß, von Motivbildung und Artikulation, von Motiv und Phrase, über das sich Tetzel Gedanken macht, das Verhältnis von Artikulation und Phrasierung, ist seit sieben Jahren in Theodor Wiehmayers Buch „Musikalische Rhythmik und Metrik" so klar und verständlich abgehandelt, daß Tetzels Ausführungen über diese Punkte als entbehrlich angesehen werden können. Sie sind ungefährlich, so lange sie „Gedanken und Erinnerungen" bleiben; etwas anderes ist es aber, wenn sie beanspruchen, daß ihnen zu liebe Umgestaltungen des Notenbildes von Werken, auf die die Allgemeinheit einen gewissen Wert zu legen das Recht hat, vorgenommen werden sollen.

Daher wende ich mich zuerst gegen den großen Takt. Ich lehne ihn ab 1. als tatsächlich unmöglich: er versagt im Fall von Phrasenverschränkungen und in der ganzen polyphonen Musik, 2. als ästhetisch unmöglich.

Zur Begründung des ersten Punkts möchte ich ausführen: eine Phrasenverschränkung liegt vor, wenn zwei Phrasen so ⌐—⌐—¬ ineinander greifen; das musikalische Empfinden reagiert darauf mit großer Deutlichkeit, z. B. im Scherzo der Eroica:
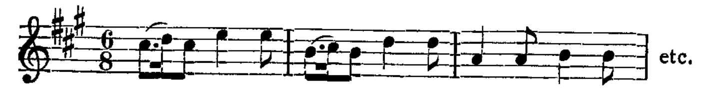


Hier könnte ein durchgezogener „großer Takt“ (etwa im Klavierauszug) nur entweder nach dem sechsten oder nach dem achten Takt stehen, — beides wäre aber unmöglich, d. h. falsch.
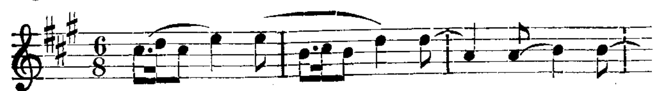
In polyphoner Musik, sagt Tetzel, „können die Empfindungsschwerpunkte nur für alle Stimmen gleichzeitig erlebt werden“, wenn man „überhaupt großzügig empfindet! Hat Tetzel niemals einen Chorsatz aus dem 16. Jahrhundert gehört, bei dem sich die „Empfindungsschwerpunkte“ der Stimmen auf die verschiedensten Taktwerte verteilen, niemals etwa eine Ausgabe der Madrigale Monteverdis von Leichtentritt gesehen, in denen jede Stimme ihre eigene Taktstriche bekommen hat, oder z. B. in der Zeitschrift der Jugendbewegung „die Musikantengilde“ alte Sätze (für den praktischen Gebrauch und für Dilettanten!) ganz ohne Taktstriche veröffentlicht gesehen? Vielleicht schränkt Tetzel selbst seine Forderungen auf die Zeit der Taktstrichsetzung ein; aber auch da: wie soll man beispielsweise die esmoll-Fuge aus dem Wohlt. Klav. 1. Teil, oder die dreistimmige Invention in Cdur „großzügig“ empfinden, an welchen Stellen sollten die „großen“ Taktstriche die Polyphonie zerhauen?

Oder, wenn wir auch noch Bach beiseite lassen, wie sollte bei Beethoven die Verkleinerungstechnik seiner Durchführungen durch „großen Takt“ ausgedrückt werden, etwa in der Sonate op. 28, 1. Satz: zuerst zehn Takte, dann vier, dann zwei Takte, — aber wie weiter? Jeden Takt einzeln (nach dem Doppelstrich Takt. 47ff., mit *fz* auf jedem Takt)? — Auch hier würde der „große Takt“ nichts verdeutlichen, sondern verschlechtern. Kann man aber ein neues Notationsmittel, das so vielen Einschränkungen ausgesetzt ist, zur Einführung empfehlen?

Wichtiger ist mir aber noch der zweite, ästhetische Einwand. Tetzel hat recht, daß wir verhältnismäßig wenige musikalische Ausdruckszeichen haben. Das ist aber in der Sprache auch so: das Komma z. B. kann wenig, oder aber viel besagen; zwischen Punkt und Ausrufungszeichen kann man sich eine ganze Skala eingeschoben denken, die nicht ausgedrückt wird. So auch mit den paar dynamischen und Tempozeichen in der Musik. Diesem Mangel steht aber der größere Vorzug entgegen, daß diese paar Zeichen symbolische Ausdrucksbedeutung bekommen haben. Natürlich gibt es das *mp*, aber es war nicht gut von der Cottaschen Ausgabe, es in die Sonaten Haydns und Mozarts einführen zu wollen, denn es verringert den Wert der originalen Zeichen. Also selbst harmlose Zusätze sind Verschlechterungen, wie viel mehr aber erst selbständige Eingriffe! Wenn Mozart so schreibt:
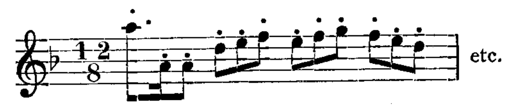


und der Herausgeber der Ed. Peters setzt dafür:
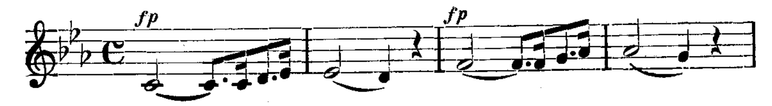


so gibt es dafür keine, schlechterdings gar keine Entschuldigung. Und wenn man den (ich glaube nicht mehr zu überbietenden) Gipfel dieses selbständigen Verfahrens gegen die Klassiker sehen will, so nehme man Germers von ihm sogenannte „Akademische Klassiker-Ausgaben", etwa den Band der Beethovenschen Klaviersonaten zur Hand, die selbst sanftmütige Menschen in einen Anfall von Zornwut bringen können ...

Ich spreche es ungern aus: aber es ist meine Überzeugung, daß auch der „große Takt" die Werke der Klassiker verschimpfieren, unzählige Feinheiten tot machen würde. Das Verhalten der lebendigen Musik gegen die in gleichen Abständen aufgestellten Ordnungsstriche der Takte ist ja so unendlich reich und kompliziert, daß gerade darin ein starkes Ausdrucksmittel der Musik gesehen werden muß; diese dynamischen Beziehungen sind so vielfältig, daß die Notation schlechterdings so stehen bleiben muß, wie sie der Komponist aufgezeichnet hat, denn erst aus ihr lassen sich seine Absichten erkennen.
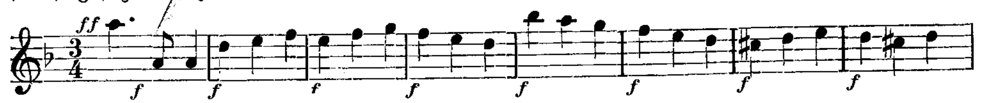
Hat sich Tetzel einmal Gedanken darüber gemacht, warum Beethoven z. B. den zweiten Satz der Sonate op. 22 in $^9/_8$-, nicht in $^3/_8$-, oder $^3/_4$-, warum er den 2. Satz der 9. Symphonie nicht im $^{12}/_8$-Takt:



Die Einleitung der Pathetique im $^8/_8$-, nicht im $^4/_4$-Takt:



notiert hat, (trotzdem die klangliche Wirkung dieselbe wäre!) kurz, daß er um mit Wiehmayer zu reden, bald „kleine", bald normale, bald „große" Takte schreibt? Könnte man nicht auf den Gedanken kommen, daß Beethoven den „großen Takt", wo er ihn wünschte, schon selbst ausgedrückt hat (z. B. im $^9/_4$-Takt des cis moll-Quartetts)? Daß er da, wo er „kleine" Takte schreibt, wie in den Symphonie-scherzi, den „großen" absichtlich nicht ausdrückt, um den Hörer nicht in der Behaglichkeit eines fest angemessenen Schemas zu lassen, sondern ihm mit jedem Taktstrich einen „Hieb" zu versetzen? Daß es so ist, erscheint mir absolut sicher. Man sehe im Scherzo der Neunten die dämonische Stelle, wo die hinter jeden Taktstrich gesetzten *f*-Zeichen wie Peitschenhiebe niedersausen:
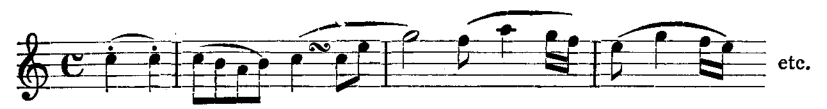


(siehe die lediglich symbolische Bedeutung dieser *f*-Zeichen, dynamisch sind sie unnötig, da die ganze Stelle schon *ff* ist).
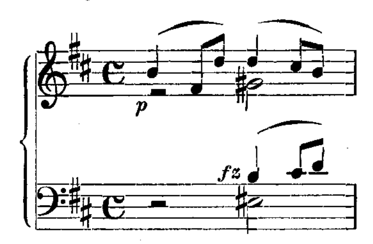
Das Metrum dieser Stelle ist zweifelsohne viertaktig, — aber darf man es da als Hauptsache empfinden?!

Ich glaube, nicht nur Beethoven, sondern auch die andern Klassiker haben gewußt, was sie taten, als sie ihre Taktstriche setzten. Und wir sollten das ändern? Wenn Theorie und Praxis zusammenstoßen, so hat in der Wissenschaft (vielleicht) die Theorie Recht, in der Musik, die eine Kunst ist, allemal die Praxis.

Ich gestehe, daß ich auch früher gelegentlich „Taktstrichanfechtungen" gehabt habe, wenn auch keine so grobe, „fleischliche", wie Tetzel; in gewissen Fällen, in denen ein $^4/_4$-Takt mit zwei Vierteln Auftakt begann, ohne daß das erste Viertel nach dem Taktstrich so deutlich den Schwerpunkt brachte, daß dadurch der vorausgegangene halbe Takt als Auftakt sofort klar geworden wäre, z. B. im c dur-Rondo op. 51 von Beethoven:



Wäre das ohne Taktstriche überliefert, so glaube ich, daß mehr als die Hälfte der Musiker (mindestens in den ersten zwanzig Takten) volltaktig beginnen würden. Da aber Beethaven es auftaktig notiert hat, so entsteht auf diese Weise eine feine, fast labile Umschichtung aller Gleichgewichtsverhältnisse, die dem Stück erst den ganzen Reiz der Zartheit gibt. Ein umgekehrter Fall ist im h moll-Adagio von Mozart:



Da würden, glaube ich, wenn keine Taktstriche daständen, mehr als $^3/_4$ aller Musiker mit zwei Vierteln Auftakt beginnen; aber wie viel schöner ist Mozarts Notation, bei der das erste h trotz fehlender Harmonie, trotz des Pianos, gegenüber dem *fz*-Akkord auf das dritte Viertel durch seine Stellung im Takt ideell ausgezeichnet wird.

Ich habe bei diesen bekannten Beispielen die Noten trotzdem hergesetzt, um dem Leser gleich die volle Anschaulichkeit zu geben. Und alle diese Feinheiten sollen um einer Theorie willen zerstört werden?? Kann das ein Musiker im Ernst wollen? Nein, alle diese Erörterungen, die Tetzel so lebhaft und nachdrücklich vertritt, dürfen und sollen angestellt werden, der Lehrer soll mit seinem Schüler über alle diese Dinge sprechen, ihm alle die unzähligen Konfliktsbildungen zeigen, ohne die die Musik nicht leben könnte, — aber niemals darf etwas davon in den Text der klassischen Musikwerke übergehen. Die Losung muß für die nächste Zeit für die großen Verlage im Gegenteil die sein, daß der Herausgeber so viel nur immer möglich, hinter den Text zurückzutreten hat. Die vom Komponisten selbst gesetzten Ausdruckszeichen (in Artikulation, Phrasierung, Dynamik usw.) dürfen nicht — man verzeihe das harte Wort — überschmiert werden. Was Tetzel aber will, wäre ein so ungeheuerlicher Eingriff in den geheiligten Text, daß man dieses Vorhaben bedingungslos zurückweisen muß: Nie und nimmermehr darf das geschehen!

Die Jenenser Schulmusikwoche

Von

Markus Koch, München

Thüringens Volkshochschule hatte eine Einladung zu einer Schulmusikwoche vom 22. bis 27. September ergehen lassen, die sich einer sehr regen Teilnahme erfreuen konnte. Im Brennpunkt der Vorträge stand Professor Fritz Jöde, Berlin mit dem Thema: Melodie und Erziehung. Ausgehend vom Grundgedanken, daß durch technischen Ballast und sonstig äußerliche Einflüsse der „Musik-Lernende" immer noch zuviel vom Gegenstand abgezogen wird, will Jöde eine völlige Entspannung von allen menschlichen Dingen, um mit umso größerer Spannung sich restlos in die Musik-Melodie versenken zu können. Das „Sichhineinfühlen" muß zum inneren Erlebnis werden, aus welchem neue anregende Kräfte entsprießen. Wenn auch diese Idee von mehreren Musikpädagogen in dieser oder jener Form schon ausgesprochen und durchgeführt wurde, so ist sie doch bei Jöde neu formuliert. Sie enthält ebensoviel Richtiges als Gutes und stellt letzten Endes eine Idealforderung dar. Allein, wie alles Ideale nur erstrebenswertes Ziel sein kann, so ist auch hier mit kühnem Schwung über viel Menschliches hinweggegangen worden, das der praktische Musiker in der Schulstube nicht ausschalten kann und darf, das, was Lehrer und Lernende mit mancher Sorge belastet. Jödes Idee läßt sich mit einer Auslese von Sonderbegabungen durchführen und verlangt hiezu eine intuitiv-künstlerische Persönlichkeit. In der Wirklichkeit aber wird man etwas tiefer steigen müssen, denn schließlich gehört auch zum Singen, wie zu jeder musikalischen Äußerung vieles, was ohne schulmäßige Übung nicht angeeignet werden kann. Jödes Idee würde jede Singstunde zur Feierstunde machen. Solange wir aber in Volks- und Mittelschule die Aufgabe haben, möglichst viele Kinder und Studierende, auch musikalisch mittelmäßige Begabungen einem wenn auch bescheidenen Ziele zuzuführen, wird man mit der praktischen Durchführung sehr vorsichtig umgehen müssen, denn gerade hier ist die große Gefahr vorhanden, daß der Aneignungsprozeß, das Lernen, vernachlässigt wird und der Unterricht in Spielerei ausartend, zu einem Nichts führt. Jödes Ideen erfordern vor allem ein ganz anders geartetes und ausgebildetes Lehrpersonal, das vom vorwiegend „Musikhandwerklichen" ins Künstlerische hineinreicht. Mangelt die grundlegende Bildung hiezu, so daß lediglich der Wille vorhanden ist, so entsteht jener Dilettantismus, der in der Schulstube mehr Schaden anrichtet als Nutzen schafft.

Daß aber Jöde der Melodie wieder zu ihrem Richte verhelfen will, ist ein Unternehmen, das als „antidotum" gegen die letzten musikalischen Zeitströmungen nicht hoch genug gewertet werden kann. Wer Gelegenheit hatte, die Auswirkung modernster Musik auf junge Köpfe zu beobachten, der muß Jödes Arbeit nach dieser Richtung nicht nur begrüßen, sondern auch unterstützen. Freilich ist auch hier eines notwendig: die Propagierung des „Rein-Melodischen" darf nicht soweit gehen, daß das melodische Denken vom harmonischen sich ganz loslöst. Es gibt keine Melodie, die nicht auf Grund einer, wenn auch latenten Harmonie empfunden worden ist, und gerade

die Möglichkeit einer harmonischen Unterlage zu einer Melodie läßt uns letztere als solche, als etwas Organisches erkennen.

Im Gegensatz zur gefühlsmäßigen Einstellung Jödes stand Reg.-Rat Wicke, Weimar, mit seinem Vortrag über Schulmusikmethode. Er weiß aus der Praxis, daß jeglicher Unterricht, wenn er fruchtbringend sein soll, auf der Basis einer zielsicheren Methode stehen muß, daß Methode ohne wissenschaftliche Erkenntnis nur Versuch ist. Er läßt dem Intellektualismus sein Recht, soweit er zum verstandesmäßigen Erkennen notwendig ist, ohne dabei das vom Gefühlsbereiche ausgehende Künstlerische vernachlässigen oder verdrängen zu wollen. Ausgehend von den Unterschieden zwischen logischer und psychologischer Erkenntnis, beschäftigt er sich mit unterschiedlichen Wirkungen, welche musikalische Eindrücke auf Sprachmelodie und Atmung hervorrufen. Diese exakten Studien sind ihm Grundlagen zur Entwicklung seiner Methoden. Dem Rufe so vieler Gesanglehrer nach Stimmbildung in der Schule setzt er als primäre Forderung die Ausbildung der Sprechstimme entgegen, die hauptsächlich im Deutsch-Unterricht zu erfolgen habe. Im Verlaufe seiner Ausführungen sprach er über die musikalisch-akustischen Grundgesetze im Sinne des Oettingenschen Dualismus, über Stimmungs- und Intonationsprobleme im Zusammenhang mit der organischen Gesetzmäßigkeit des Sitzwortes. Gerade letzteres vertritt im Schulgesangunterricht das Prinzip der wirklichen Arbeitsschule. Aus der Handwerkskunst heraus aber kann erst Höhenkunst sich entwickeln. Die Schule muß planmäßig das Handwerkliche ausbilden, das nun einmal nicht entbehrt werden kann. Die Methoden hiezu müssen großen psychologischen Gesichtspunkten sich unterordnen und dürfen sich nicht in kleinen, belanglosen Nörgeleien verlieren.

Wickes Ausführungen fanden eine vortreffliche Illustration durch die Lektionen, die Herr Fritz Merseberg mit drei verschiedenen Klassen des Mädchenlyzeums vorführte. Man konnte sich nicht nur von den Leistungen dieser Klassen überzeugen, sondern gewann auch Einblick in die Arbeit selbst und damit die Überzeugung, daß mit dem Tonwort Resultate zu erreichen sind, wie sie ein Singen ohne Solmisation nimmermehr verbürgt. Besonders die musikalische Schlagfertigkeit der Chorklasse, welche mehrstimmige Kadenzen, Modulationen und Lieder vom Blatt sang und beliebig transponierte, ohne nur irgend die Einstellung zur Tonalität zu verlieren, zeigte, was ein derart planmäßig geregelter und durchgeführter Unterricht im Laufe einiger Jahre zeitigen kann. Es braucht nicht eigens betont zu werden, daß die Kinder nicht allein rein, sondern auch sehr tonschön sangen, so daß die Stimmbildung keineswegs in den Hintergrund trat.

Im weiteren Verlaufe der Veranstaltung sprach Musikdirektor Wollong über Musikabende im Rahmen der Volkshochschule, und Prof. Petersen vom Institut für Erziehungswissenschaft über Grundsätzliches in alter und neuer Erziehung unter besonderer Berücksichtigung des Problems: Klasse oder Arbeitsgruppe. Petersen steht auf dem Boden der Arbeitsschule, aber nicht im Sinne der Hamburger Versuche, die nur zu leicht in Spielerei ausarten, sondern im Sinne positiver Arbeit.

* * *

Die Nachmittage galten der praktischen Musikpflege unter Leitung des Hrn. Reins. Eingeübt wurden Chorgesänge, wie auch Instrumentalbegleitungen hierzu,

hauptsächlich Volksliedbearbeitungen Jödes und Reins. Man nennt sie „Kantaten", eine Bezeichnung, die mir für diese kleinen Nachschöpfungen etwas zu groß erscheint. (Zu der Art und Weise dieser Bearbeitungen soll einmal später Stellung genommen werden.) Die Vorführung am Ende der Woche stand unter keinem glücklichen Stern, wenn sie auch schon die bescheidene Devise der „Hausmusik" ausgegeben hatte. Es gab Unstimmigkeiten und Entgleisungen, die auch der Hausmusik besser nicht anhaften sollten. Verhältnismäßig gut gelang noch Reins „Rosmarienbaum", wenn ich auch hier, wie fast bei allen diesen sogen. Kantaten die Empfindung hatte, daß alles in der Luft hinge und nicht auf dem Boden stehe. Der Singchor der Volkshochschule steuerte einige frisch gesungene Madrigale bei. Leider fehlte den ansonst temperamentvollen Leistungen jede Abschattierung zum p.

Dagegen bot das Orgelkonzert, das Universitätsmusikdirektor Volkmann in der Stadtkirche mit Werken von Bach und Reger gab, vollen, ungetrübten Genuß. Spieltechnik, Phrasierung und Registrierung standen auf künstlerischer Höhe. Vorausgehend hatte Hr. Volkmann in einigen Vorträgen den Bau der Orgel erklärt und in die Registrierkunst der Bach-Regerschen Werke seine zahlreichen Hörer eingewiesen.

* * *

Eines verriet die Veranstaltung: daß in der Lehrerschaft Thüringens viel Sinn und Freude für die Musik vorhanden ist und daß der Wille besteht, unsere Schule auch in diesem Fach, das so lange brach gelegen, einer neueren, besseren Zeit entgegenzuführen. Möchten hierzu die rechten Wege gefunden und begangen werden!

Die Musikwissenschaft
auf dem zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
Berlin, 16.—18. Oktober 1924

Von

Justus Hermann Wetzel, Berlin

Elf Jahre hat es gedauert, bis nach dem ersten Kongreß, der 1913 in Berlin unter Beteiligung des Auslandes verlief, ein zweiter möglich wurde. Die Absicht der Kongreßleitung (Dessoir-Berlin, Utitz-Rostock, Wolffheim-Berlin, Wulff-Berlin) ihn schon im vorigen Herbst in Halle zu veranstalten, scheiterte an dem damals einsetzenden wirtschaftlichen Umsturz. Die anfangs aufgestellte Vortragsfolge blieb im Wesentlichen. Sie unterschied sich von der des ersten Kongresses vorteilhaft durch Beschränkung der Zahl der Vorträge und durch eine planvollere Anordnung. Damals bekam man zu viel und zu verschiedenartiges zu hören, heuer dagegen einen weit knapperen, aber orientierenden Überblick und wohl gewählte Einblicke in die Hauptrichtungen der neueren Ästhetik, der kunsttechnischen und -wissenschaftlichen Forschungen und einiger kunsterzieherischer Bestrebungen. Empfehlenswert ist das Verfahren, an Stelle einer freien Diskussion, die oft ins Uferlose oder ins Persönliche abirrt, zu jedem Vortrage je zwei Mitberichterstatter zu bestellen, die daraufhin ausgewählt wurden, daß sie das Thema und die Ausführungen des Hauptsprechers von verwandtem, vielleicht auch gegensätzlichem, immer aber selbständigem Standpunkte aus beleuchten sollten. Erst ihnen schlossen sich dann gelegentlich noch spontane Bemerkungen oder Erwiderungen aus dem Hörerkreise an.

* * *

Auf das Viele, was über grundlegende philosophische Ästhetik (ästhetische Geschmacks- oder Werttheorieen), die wieder eifriger getrieben wird, nachdem man das Unvermögen der experimentellen Psychologie zu einer das Wissenschaffen ermöglichenden, kritischen Grundwissenschaft allseitig zugegeben hat — was über Stil und Stilforschung im allgemeinen, was über den Charakter des Künstlers und das künstlerische Schaffen, was über die Einzelkünste: Plastik, Malerei, Architektur, Dichtkunst, über den Film und Tanz, was schließlich über Kunsterziehung gesagt und erwidert wurde, auf all das einzugehen ist hier nicht der Ort.

Die Musikwissenschaft, der Fürsorge Werner **Wolffheims** bestens anvertraut, belegte den Nachmittag des letzten (dritten) Kongreßtages mit vier Vorträgen.

Hans **Mersmann** (Berlin) sprach über seine **Phaenomenologie der Musik**. Den Lesern dieser Zeitschrift hat er seine Gedanken darüber bereits weit ausführlicher (Jahrgang V, Heft 4/5) mitgeteilt. Bei der nur halbstündigen Redezeit konnte der Vortragende nur die Grundlinien seines Systems flüchtig andeuten und trotz völliger Beherrschung seines Stoffes wird er Unvorbereiteten kaum einen klaren Einblick in seine reichhaltigen, nach letzten Begründungen strebenden Gedankengänge geboten haben, ein Los, das er mit vielen anderen Vortragenden teilte. Mersmann bezeichnet seine Musiktheorie als eine Phaenomenologie der Musik. Sie hat — das zeigte sich

in der Erwiderung des Mitberichterstatters H. Plessner (Köln), der als Vertreter der philosophischen Richtung dieses Namens (Husserl) sprach — kaum etwas mit jener Erkenntniskritik zu tun. Sie ist vielmehr eine Musiktheorie, welche aus dem bisherigen musiktheoretischen Forschen besonders das von Riemann und Kretzschmar zutage Geförderte zusammenzufassen und weiterzubilden und mit Gedanken von Ernst Kurth, die auf das Vormusikalische oder Übermusikalische gerichtet sind, zu verschmelzen sucht. Hier bleiben Kurth wie Mersmann auf dem Boden der physiologischen Psychologie stehen, welche zwar viele wichtige Beobachtungen über diese dunklen Grenzgebiete des akustischen Nerven- und Seelenlebens beibringt, aber doch nur eine Erfahrungswissenschaft ist, und erst auf dem Grunde einer reinen Bewußtseinskritik eine Theorie wird erbauen können. Denn diese muß — das sagt ihr Name — mehr geben als ein Aggregat von Daten, selbst ein klassifiziertes. Zu einer Schau, d. h. nicht nur zu einer Überschau sondern zu einer Durchschauung bis auf einen bleibenden Grund hinab wird sie nur werden können, wenn sie ihr Verfahren der Systemisierung an einer reinen übergreifenden (transszendentalen) Bewußtseinslehre orientiert, und damit das musikalische Bewußtsein als eine akustische Besonderung am Mechanismus des reinen Bewußtseins nimmt. Dann erst wird auch eine klare Abgrenzung musiktheoretischer und musikaesthetischer Formulierungen gelingen, die unseren Musiktheoretikern noch durcheinander laufen. Von solchen Gedanken suchte der Unterzeichnende als Mitsprecher einiges anzudeuten. Die kritischen, meisthin einschränkenden Ausführungen G. Beckings (Erlangen) bezogen sich mehr auf musiktheoretische Einzelfragen. Ich bin mit Becking der Ansicht, daß Mersmann die Riemannsche Lehre nicht so ausnützt, als es möglich und wünschenswert wäre. Besonders scheint mir das auf die Lehre vom Motiv zuzutreffen.

Geistlich und weltlich in der Musik lautete das Thema, das Hermann Abert (Berlin) wohl zu ausschließlich als Historiker behandelte, indem er diese Begriffe nicht im Sinne stilistischer Kategorieen, sondern als soziologische, das Musikgestalten beeinflussende Mächte betrachtete. Der Gegensatz erhob sich erst mit der Entwickelung der christlichen Kirche zu einer politischen Macht. Geistlich bedeutet eines ihrer künstlerischen Reservate, gegenüber der niedereren Weltkunst. Geistlich und weltlich bekämpfen sich also, doch ist die Geistlichkeit gezwungen, fortlaufend Zugeständnisse an das urwüchsigere Weltliche zu machen. So nimmt sie die weltliche Polyphonie auf und reglementiert sie. Erst Luther schafft eine Versöhnung beider Tendenzen, indem er jede aus reiner Seele quellende Musik als einen Gottesdienst erklärt. Bis zum 19. Jahrhundert ist geistlich gleichbedeutend mit kirchlich, so noch bei Bach. Erst Beethoven und Brahms schaffen eine kirchenfreie geistliche Musik. Heute haben wir nur noch eine altertümelnde Kirchenmusik. Eine starke geistliche Musik muß uns fehlen, da uns eine lebendige, kirchlich organisierte Religion fehlt. —

Daß die klassische Kirchenmusik z. B. des Palestrina in seinen Motetten aus dem hohen Liede öfter weltlich ist, darauf wies G. von Keußler (Hamburg) hin. Solche Werke, wie auch manche geschichtlichen Ereignisse aus jener Zeit lassen erkennen, daß die Kirchenkomponisten damals das Ansehen ihrer Patronin mehr respektierten und wirtschaftlich nutzten als ihr aus religiöser Inbrunst künstlerisch dienen wollten. Bei den bildenden Künstlern des Cinquecento war es zumeist nicht anders; sie wandelten ihre weltlichen Wege in kirchlichen Bahnen, der Förderung und der Propaganda der

Allmächtigen gewiß. A. Schering (Halle) sah in dem Thema mehr eine Stilfrage und rückte sie damit dem Zentrum des Ideenkreises der Tagung näher.

An dritter Stelle sprach Georg Schünemann (Berlin) über Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst, und wies zunächst darauf hin, daß auch in Zeiten starken, aus der Stimmung der Gegenwart herauswachsenden, musikalischen Gestaltens das Zitieren und Einschmelzen fremdartiger Züge, Farben und Motive als ein geistreichelndes Spiel im Ernste des Schaffens beliebt war. Es verträgt sich das gelegentlich mit dem Charakter der Musik als einer Weltsprache und Ähnliches läßt sich bei den andern Künsten nachweisen. Solche Züge bleiben aber (scheint mir) bei jedem starken Erfinder und Könner belanglose Beigaben, die wie eine geistreiche Wendung flüchtig aufhorchen lassen und die Anteilnahme des Hörers beleben sollen. Sie gehören, handelt es sich um Klangfarbenwirkungen, ins Elementare, sind es figurative Einflechtungen, ins kontrapunktisch-imitatorische, also ins metrische Ausdrucksgebiet der Musik, sind also immer nur Schimmer und Reiz, Schmuck und Zier, nie aber rhythmisch-tektonische, organisatorische Faktoren. Ob die Exotismen bei unsern Modernen und Modernsten so gemeint sind, ging aus den Ausführungen Schünemanns nicht hervor. Man wird schwer feststellen können, wo die rhythmisch-tektonischen Werte bei dieser Musik gesucht werden sollen, da sie sich ihrer bewußt entschlägt; da muß sie sich freilich, um Ersatz zu bieten, nach fremdartigen Reizen und Charakterzügen umhören. Der Vortragende wollte wohl nur ein kulturhistorisches Faktum feststellen, ohne seine Bedeutung für das Ringen um das musikalisch Schöne zu berühren. Auch bei den Mitberichterstattern E. von Hornbostel (Berlin) und Ph. Jarnach (Berlin) kam diese Grundfrage aller Musikerörterungen nicht zur Sprache.

Hans Joachim Moser (Halle) steht seinem Thema: Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten jetzt skeptisch gegenüber, und wies fast nur auf die Übertreibungen und Irrtümer hin, die im Eifer, die Einheitlichkeit der Künste und ihre „gegenseitige Erhellung" nachzuweisen, leicht mit unterlaufen. Gewiß, es muß hier sehr vorsichtig und vorsichtiger als bisher vorgegangen werden, gleich wie auf dem Gebiete der Hermeneutik, dem Tummelplatze der Musikfeuilletonisten, aber es muß trotz allem vorgegangen werden. Das war der Leitgedanke, welchen Curt Sachs (Berlin) in seiner Erwiderung und Rechtfertigung gegenüber seinem „Staatsanwalt" mit Geschick und Erfolg verfocht, ihm folgte als Schlußsprecher G. Anschütz (Hamburg).

* * *

Eine Fülle von Anregungen und Belehrungen ging von den drei Kongreßtagen für jeden künstlerisch Arbeitenden aus. Zumeist darf man aber wohl sagen: Weniger wäre mehr gewesen. Der stillen Erträgnisse aus der persönlichen Berührung arbeitsverbundener Menschen gedenke ich hier nicht weiter, weil sie nicht zu ermessen sind. Der Gewinn der Vorträge läßt sich schon eher abschätzen, wie der eines Buches, zu welchem sich ja der Kongreß als eine Sammlung von Kunstvorträgen krystallisieren soll. In dieser seiner Buchgestalt ist sein eigentliches Leben erstorben, in seinen Vorzügen wie in seinen Fehlern. Sprechen wir nur noch kurz von diesen. Hast und Pausenknappheit lag über den Tagungen. Die Vortragenden müßten noch dringen-

der zur Einhaltung ihrer (freilich knapp bemessenen) Redezeit verpflichtet werden, und sich selber grundsätzlich darauf einstellen nur einige wichtigste Leitgedanken, wenn nötig nur einen, diesen aber höchst eindringlich ohne Einleitungen, Abschweifungen und Abschiedsworte herauszuarbeiten. Man soll doch nur aufmerksam werden auf ein neues oder neu gesehenes Problem, nur aufhorchen auf eine Persönlichkeit. Ein Kongreß sollte einer guten Ausstellung gleichen, wo man nur Muster und auch von ihnen nur wichtige Stücke, auf keinen Fall aber ein ganzes Warenlager auftürmt. Einen Kunstkongreß selber zum wohlorganisierten Redekunstwerk zu gestalten, daran müßten die Leitung wie die bestellten Redner, von einer Idee geleitet, zusammenarbeiten. Da müßte es klug verteilte Gipfelungen zwischen kompensierenden Atempausen geben. Da sollte an Stelle des zur Verlesung gelangenden Berichts die scheinbar improvisierte, im Grundgedankengange vereinbarte Zwiesprache oder das Redegefecht wieder eingeführt werden; es braucht das nicht zu einer Komödie zu werden, wie es die Doktordisputationen freilich zuletzt geworden sind.

Unter den Vorträgen der Musiker vermißte ich einen, der sich vorwiegend mit der Frage des musikalisch Schönen befaßte, der eine Kritik des musikalischen Geschmacks versuchte. Das ist doch schließlich die Zielfrage alles Nachsinnens über Musik, der gegenüber alle Wissenschaften vom musikalischen Gegenstand (als Kultur oder Naturwissenschaften) nur vorbereitenden Charakter haben. Das Ausbleiben dieser Fragestellung ist (so scheint mir) mehr als Zufall; es ist ein Kennzeichen, daß unsere Wissenschaftler über der Frage nach dem empirischen Interesse der Musik, die nach ihrer (interesse- und prodesselosen) Schönheit zur Zeit noch immer bei Seite stellen. Diejenigen, welche heute die Musikkultur als Kunstpolitiker, literarische Autoritäten und Musikpäpste bestimmen, über den stilleren, dumpferen, aber doch mächtigen Unterströmungen des volkstümlichen Musiklebens thronend, sind mehr musikalische Intellektuelle als denkende Musiker; ihr künstlerisches Handeln wird mehr von bestimmenden und strebenden Bewußtseinskräften, als von einem intuitiven Geschmacksvermögen gelenkt. Bei der musikalisch interessierten Intelligenz ist noch zu scheiden zwischen einem empirischen Forscherverstande und einer der Idee der Einheit des Bewußtseins zugewandten Vernunft. Nur diese vermag die ästhetische Frage rein und klar zu stellen.

Bücherschau

Adler, Eduard. Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Nebst ein. Literatur-Anhang: Werke a. d. Spezial-Litetatur über Streichinstrumente u. ein. Verz. d. Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher u. Reparateure in Deutschland, Österreich-Ungarn u. d. Schweiz. Neue durchges. Aufl. kl. 8⁰, 60 S. Leipzig 1924, Carl Merseburger. —.60 Gm.

Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1925. Hrsg. von Alois Trost. 8⁰, 182 S. Wien [1924], Amalthea-Verlag = Wiener Drucke.

Es wäre seltsam, wenn der reizvolle und jedem, der ihn kennt, zur erwarteten Gabe gewordene „Alt-Wiener Kalender" nicht wieder einen musikgeschichtlichen Beitrag enthielte. Diesmal ist es Theodor v. Frimmel, der [S. 92—105] über „Beethoven und das Ehepaar Streicher" berichtet. Streicher ist eine der ältesten Bekanntschaften Beethovens gewesen; ihr erstes Zusammentreffen reicht bis Beethovens Aufenthalt in Mannheim auf der ersten Wiener Reise, oder noch früher, bis aufs Jahr 1786 (Augsburg) zurück. Seit seiner Festsetzung in Wien, 1794, wird Joh. Andreas Streicher mit seiner jungen Frau Nanette „née Stein" einer der wärmsten und treuesten Verehrer Beethovens, dessen Beziehungen zu ihm nie getrübt worden sind; der lebhafteste Verkehr Beethovens mit dem Ehepaar fällt ungefähr in die Jahre 1812—1819, da im Streicherschen „Salon" in der Ungargasse Beethovensche Werke häufig erklangen, da Frau Streicher der oft angerufene Schutzengel in Beethovens häuslichen Nöten war. Es versteht sich bei Frimmel von selbst, daß wir über diesen Verkehr Neues und Genaueres erfahren. — Von Namen, die der Musikforschung geläufig sind, enthält der Kalender noch O. E. Deutsch und Egon v. Komorzynski, doch nicht mit „musikalischen" Themen. A. E.

Balthasar, Karl. Die ersten evangelischen Gesangbücher und ihre Bedeutung für unsere Zeit. Vortrag, geh. a. d. Erfurter Kirchenmusikfest am 24. April 1924. kl. 8⁰, 20 S. Ammendorf b. Halle a. S. (1924), Selbstverlag.

Bartholini, Jean. Wagner et le recueil du temps. 8⁰. Paris 1924, A. Michel. 7.50 Fr.

Batka, Richard. J. S. Bach. Neudruck. (Musiker-Biographien, Bd. 15.) kl. 8⁰, 119 S. Leipzig (1924), Ph. Reclam jun. —.30 Gm.

Beethoven, Ludwig van. Beethovens Denkmal im Wort. Hrsg. v. Richard Benz. (Druck der Pforte in Heidelberg. 2.) gr. 8⁰, IX, 95 S. Offenbach a. M. 1924, W. Gerstung. 5 Gm.

Berger, Anton. Clemens Krauß. kl. 8⁰, 53 S. Graz 1924, Leuschner & Lubensky. 1.20 Gm.

Borchers, Gustav. Singe vom Blatt! Übungsstoffe für den Schul- und Kunstgesangunterricht nach der Tonwortmethode von Carl Eitz bearb. 6. Aufl. 8⁰, 28, 44, 52 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 2.50 Gm.

Bottrigari, Hercole. Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali. Venetia 1594. Mit Einleitung u. Anm. hrsg. v. Kathi Meyer. (Veröffentlichungen d. Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.) 4⁰, 31 S., XVI, 54 S. in Faks. Berlin 1924, M. Breslauer. 12 Gm.

Britt, Ernest. Gamme sidérale et Gamme musicale, étude paléosophique. 8⁰, 50 S. Paris 1924, éditions de „Aux Ecoutes".

Bundi, Gian. Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen u. Erinnerung. 8⁰, XI, 147 S. Basel 1925, Helbing & Lichtenhahn. 4.80 Fr.

Chybińsky, Adolf. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. (Poln. „Die Musikinstrumente des poln. Volkes in Podhale.) 8⁰, 141 S., 18 Zeichn. u. 6 Tfln. S.-A. aus „Prace i Materjały antropologiczne-archeologiczne i etnograficzne Pol. Akad. Umiej." Krakau 1924, Verlag d. Poln. Akad. d. Wissensch.

Dittersdorf. Doktor und Apotheker. Textbuch, hrsg. von E. Fr. Wittmann. (Neudruck.) kl. 8⁰, 120 S. Leipzig [1924], Ph. Reclam jun. —.30 Gm.

Eitner, Robert. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon ... Bd. 2. 3. Anastat. Druck. Leipzig [1924], Breitkopf & Härtel. Je 12 Gm.

Eitz, Carl. Merktafel für Noten und Tonworte. 2. Aufl. 8⁰, 2 S. Eisleben [1924], A. Breunung. —.05 Gm.

Glyn, Margaret H. About Elizabethan virginal music and its Composers. 8⁰. New York 1924, Scribner. 2.50 $.

Goldschmidt, Viktor. Materialien zur Musiklehre. Heft 4. S. 363—480. (Materialien zur Naturphilosophie. Heidelberger Akten der von Portheim-Stiftung. 11.) 4⁰. Heidelberg 1924, Carl Winter. 4.50 Gm.

Gregor, Joseph. Das Theater in der Josefstadt. 8⁰, 63 S. Wien 1924, Wiener Drucke.

Griesbacher, Peter. Repertorium chorale. gr. 8⁰, X S., 20 Sp., 311 S. Regensburg [1924], A. Coppenrath. 6 Gm.

Groſsmann, Walter. Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen, Heft 3.) gr. 8⁰, III, 100 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 3 Gm.

Hensel, Walther. Lied und Volk. Eine Streitschrift wider d. falsche deutsche Lied. 5.–8. Tsd. gr. 8⁰, 32 S. Augsburg 1924, J. Stauda. —.40 Gm.

Hill, Edward Burlingame. Modern French music. 8⁰. Boston 1924, Houghton. 4 $.

Hinz, Walter. Kritik der Musik, die wahre Philosophie. gr. 8⁰, 90 S. Kiel 1924, Lipsius & Tischer. 1.80 Gm.

Hohberger, Curt R. Einführung in das Verständnis der Musik. 2. Aufl. (Die Bücherei der Volkshochschule, Bd. 35.) 8⁰, VI, 226 S. Bielefeld 1924, Velhagen & Klasing. 1.50 Gm.

Jadassohn, S. Lehrbuch der Instrumentation. 3. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 399 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 6 Gm.

Illustreret Musiklexikon. Udgivet af Hortense Panum og William Behrend under medvirkning af O. M. Sandvik m. fl. 1. Lieferung, gr. 8⁰, 1—48 S. (auf ca. 12 Liefer. berechnet). Kopenhagen 1924, H. Aschehoug & Co. 2 Kr.

In memoriam Anton Bruckner. Hrsg. v. Karl Kobald. (Amalthea-Bücherei Bd. 43/44.) 8⁰, 247 S. Wien [1924], Amalthea-Verlag. 4.80 Gm.

Jöde, Fritz. Musikschulen für Jugend und Volk. Ein Gebot der Stunde. 8⁰, 64 S. Wolfenbüttel 1924, J. Zwißler. 2.50 Gm.

Kreitmaier, Josef. Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst. 8⁰, X, 261 S. Freiburg 1924. Herder. 6 Gm.

Krohn, Ilmari. Zur Analyse des Konsonanzgehaltes. In: Festschrift zum 60. Geburtstag von Hugo Pipping, 5. Nov. 1924. S. 303—317. Helsingfors 1924, Mercators Tryckeri Aktiebolag.

Kroll, Erwin. Hans Pfitzner. (Zeitgenössische Komponisten. 12.) 8⁰, 250 S. München 1924, Drei Masken Verlag. 5 Gm.

Laman, K. E. The musical accent or intonation in the Kongo language. With graphic schemes and tables of notes, a selection of examples from phonograms spoken by natives and transcribed by Dr. W. Heinitz. gr. 8⁰, XVIII, 153 S. Stockholm [1924], Svenska Missions-förbundets förlag.

Lütge, Wilhelm. Hans Pfitzner. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) kl. 8⁰, 75 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 1.20 Gm.

Musik-Wörterbuch, Kurzgefaßtes, nebst einer Einleitung: Das Notwendigste a. d. Elementar-Musiklehre, 16⁰, 62 S. Leipzig [1924], Domkowsky & Co. —.60 Gm.

Orel, Dobroslav. Počátky Umělého Vícehlasu v Čechávch. (Anfänge des mehrstimmigen Kunstgesanges in Böhmen.) Sborník Filozofickej Fakulty University Komenského v Bratislave. Ročník I. Číslo 8. 8⁰, 72 S. Preßburg 1922, Hrsg. v. der Philos. Fakultät der Komensky-Universität in Preßburg.

Pfannmüller, Gustav. Goethe und das Kirchenlied. Ein Beitrag zum Streit um Goethes „Joseph“. gr. 8⁰, 99 S. Hamburg 1924, W. Gente. 2 Gm.

Pfohl, Ferdinand. Richard Wagner. (Velhagen & Klasings Volksbücher, Nr. 19.) gr. 8⁰, 80 S. Bielefeld [1924], Velhagen & Klasing. 3 Gm.

Prout, Ebenezer. Elementar-Lehrbuch der Instrumentation. Übers. v. Bernhard Bachur. 4., unveränd. Aufl. gr. 8⁰, VII, 144 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 4 Gm.

Richter, Alfred. Oefeningen ten gebruike bij Richter's Leerboek der Harmonie (Niederl. bewerking door Jacques Hartog), bewerkt volgens de 12. Duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. 2. uitgaaf. gr. 8⁰, VIII, 54 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel; Amsterdam, G. Alsbach & Co.

Richter, E. F. Traité de fugue. Précédé de l'étude des imitations et du canon. Trad. de l'allemand (d'après la 6. éd., rev. par Alfred Richter) par Gustave Sandré. 2. éd. (Bibl. d'enseignement musical.) gr. 8⁰, VIII, 193 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 5 Gm.

Riemann, Hugo. Anleitung zum Partiturspiel. 4. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher, Bd. 30.) kl. 8⁰, XIV, 127 S. Berlin [1924], M. Hesse. 2.20 Gm.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz). 9. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher, Bd. 15.) kl. 8⁰, VIII, 227 S. Berlin [1924], M. Hesse. 2.80 Gm.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. 9. Aufl. Teil 1/2 (in 1 Bd.). (Max Hesses illustr. Handbücher, Bd. 2/3.) kl. 8⁰, VIII, 161 u. IV, 238 S. Berlin [1924], M. Hesse. 3.75 Gm.

Rietsch, Gertrud. Kann man die ideale Tongebung Carusos lehren? „Stimmturnen". 8⁰, 29 S. München [1924], Buchenau & Reichert. —.50 Gm.

Sachs, Curt. Musik des Altertums. (Jedermanns Bücherei.) 8⁰, 96 S. Breslau 1924, Ferd. Hirt. 2.50 Gm.

Sahr, Julius. Das deutsche Volkslied. Ausgew. u. erl. 4. Aufl. Hrsg. von Paul Sartori. Tl. 2. (Samml. Göschen 132.) kl. 8⁰, 108 S. Berlin 1924, de Gruyter & Co. 1.25 Gm.

Savill, Mrs. Agnes Forbes Blackadder. Music, health and character. 8⁰. New York 1924, Stokes. 2.50 $.

Scholtze, Johannes. Opernführer nebst Einführungen, geschichtl. u. biogr. Mitteilungen. 6., bis zur Gegenwart erweit. Aufl. kl. 8⁰, XVI, 760 S. Berlin 1925, S. Mode. 5 Gm.

Schubert, Franz Ludw. Vorschule zum Komponieren. [Kompositionslehre f. Dilettanten.] 8. erw. u. vollst. umgearb. Aufl. mit 31 Übungsaufgaben von Carl Kipke. kl. 8⁰, IV, 152 S. Leipzig [1924], C. Merseburger. 1.20 Gm.

Schweitzer, Albert. J. S. Bach; le musicien-poète. Avec la collaboration de M. Hubert Gillot. Préface de Ch. M. Widor. 4ᵐᵉ tirage. gr. 8⁰, XX, 455 S. Leipzig [1924], Breitkopf & Härtel. 10 Gm.

Sitwell, Sacheverell. Southern Baroque Art. A Study of Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th and 18th Centuries. 8⁰, 319 S. London 1924, Grant Richards Ltd. 20 sh.

Sörnsen, Niels. Meine Laute. 2. Aufl. (Wege zur Praxis.) 8⁰, 92 S. Stuttgart [1924], Franckh. 1.20 Gm.

Stein, Karl. Musikersilhouetten. Aus dem Nachlaß hrsg. von Siegfried Stein. 8⁰, 36 S. Berlin 1924, A. Steins Verlh. 1 Gm.

Thausing, Albrecht. Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. gr. 8⁰, X, 171 S. Stuttgart 1924, Cotta Nachf. 6 Gm.

Urbain, G. Le Tombeau d'Aristoxène. (Essai sur la Musique). 8⁰, 250 S. Paris 1924, Gaston Doin. 12 Fr.

Wagenmann, J. H. Enrico Caruso und das Problem der Stimmbildung. 3., verm. Aufl. (Wagenmannbücher Bd. 1,) gr. 8⁰, 107 S. Leipzig 1924, A. Felix. 3 Gm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Carl Phil. Em. Sonate G dur für 2 Violinen u. Clavecin (Sonata a due Violini e Basso). Bearb. v. Bruno Hinze-Reinhold. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 4 Gm.

Bach, Joh. Seb. Geistliche Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch und dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach, nebst einem Anhang von geistlichen Liedern nach handschriftlicher Überlieferung durch Johann Ludwig Krebs. Für eine [tiefere] Stimme mit Orgel oder Klavier eingerichtet unter genauer Berücksichtigung des Originaldrucks des Schemellischen Gesangbuchs von Friedrich Martin. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 3 Gm.

Bach, Joh. Seb. The Well-tempered Clavichord. In Two Books. Edited by Edwin Hughes. (Schirmer's Library of Musical Classics.) Book I. XIV, 149 S. New York 1924, G. Schirmer. 2.— $.

Marcello, Benedetto. Concerto c moll für Oboe mit Begl. von Cembalo u. Streichquartett. (Original des Klavierkonzerts Nr. 3 d moll v. J. S. Bach.) Bearb. u. hrsg. von R. Lauschmann. Leipzig, Rob. Forberg. 3 Gm.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

Am 17. November fand eine Sitzung der Ortsgruppe im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität statt. Infolge Fortganges des bisherigen ersten Vorsitzenden der Ortsgruppe, Prof. Dr. Abert, sowie des bisherigen Schriftführers, Dr. Blume, und infolge des Todes des bisherigen stellvertretenden Vorsitzenden, Prof. Krehl, machten sich Neuwahlen notwendig. Zum ersten Vorsitzenden der Ortsgruppe wurde Prof. Dr. Th. Kroyer gewählt, zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. M. Pauer, zum Schriftführer Dr. Elisabeth Hesse, während Hofrat Linnemann das Amt des Schatzmeisters, das seit Bestehen der Ortsgruppe in seinen Händen lag, auch weiterhin beibehält. Der bisherige Bestand der Kasse ist durch die Inflation wertlos geworden, doch besteht die Hoffnung, daß durch die Umwandlung der Mitglieds- und Hörerbeiträge in Goldmark zukünftig Besserung eintreten wird. — Die folgenden Vorträge und Veranstaltungen wurden in Aussicht genommen: Dr. A. Heuß, Der Vortrag von Liedern in Goethes Zeit, mit praktischen Vorführungen; Prof. Dr. Kroyer, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, mit Vorträgen des Collegium musicum unter Leitung des Assistenten Dr. Zenck. — Die nächste Zusammenkunft der Ortsgruppe wird voraussichtlich im Januar 1925 stattfinden, bei der Prof. Dr. Kroyer sprechen wird. I. A. Dr. Elisabeth Hesse, Schriftführer.

Mitteilungen

Am 19. Dezember 1924 vollendet Adolf Sandberger sein 60. Lebensjahr. Den Lesern dieser Zeitschrift steht lebendig vor Augen, was alles er als Forscher, Lehrer, schaffender Musiker gegeben hat: mögen ihm noch viele Jahre fruchtbaren Wirkens bevorstehen!

Hermann Keller, beauftragter Dozent an der Technischen Hochschule in Stuttgart, hat in Tübingen mit einer Arbeit über „Die musikalische Artikulation, besonders in den Werken Bachs" promoviert.

Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis. Helsingfors. Prof. Dr. Ilmari Krohn: Technik der Oper, fünf Vorträge. — Konsonanzgehalt der Tonstücke, zwei Vorträge. — Geschichte der Kirchenmusik, in Hauptzügen, ein Vortrag.

Die Bibliothek des musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Halle a. S. hat infolge besonderen Entgegenkommens der Veräußerer in jüngster Zeit wertvolle Erwerbungen gemacht. In ihren Besitz gingen über: aus dem Nachlaß von Robert Franz dessen gesamte gedruckte Kompositionen und Bearbeitungen nebst Autographen seines Kyrie und 117. Psalms a cappella, ferner aus dem Nachlaß der Rustschen Familie nahezu sämtliche gedruckten Werke von Heinrich v. Herzogenberg, endlich, als Spende der Ges. d. Freunde der Univ. Halle-Wittenberg, eine Reihe seltener Hassescher Opernpartituren und ältere Kammermusik aus ehemalig königl. sächsischem Besitz.

Auf Ersuchen des vorbereitenden Arbeitsausschusses des im Frühjahr 1925 in Leipzig abzuhaltenden Kongresses der DMG habe ich die Leitung der Sektion „Methodik der Musikgeschichte" übernommen. Ich erlaube mir die Interessenten, besonders auch die Herren Kollegen an Universitäten und höheren Lehranstalten einzuladen, sich mit Referaten und an den Diskussionen zu beteiligen. In den Mittelpunkt möchte ich die Stilkritik stellen. Alle Themen, welche diese oder allgemein methodologische Fragen betreffen, sind willkommen. Jede Richtung sollte vertreten sein. Was speziell die Stilkritik betrifft, so seien folgende Hauptgesichtspunkte aufgestellt: 1. Wesen, 2. Art der Ausübung, 3. Verwendbarkeit, 4. Ziel, 5. Verhältnis zu andern Methoden, 6. Individualität des Forschers. Auch Stilfragen genereller und spezieller Art können und sollten in Behandlung gezogen werden. Ich ersuche höflichst um gütige Anmeldungen.

Wien XIX, Lannerstraße 9 Guido Adler.
oder Musikhistorisches Institut der Universität Wien.

Bemerkungen zur Aufführung von Orgel- und Kantatenwerken durch das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. Die Praetorius-Orgel in Freiburg i. Br. wird für jeden, der sich intensiv mit der Musik vergangener Zeiten, nicht nur speziell der des Frühbarock, beschäftigt, ein Erlebnis von bedeutendem Wert sein. Einmal dokumentiert sich in ihr in der Tatsache und der Art ihrer Fertigstellung der rastlose Forschungswille unserer jungen Wissenschaft, und zweitens ist in ihr ein pädagogisches Rüstzeug entstanden, wie es umfassender noch nicht gedacht, geschweige denn ausgeführt war. Es ist merkwürdig, daß dieser letztere Wert bisher offenbar so wenig erkannt wurde, denn er ist weitaus entscheidender als der, in der Praetorius-Orgel ein historisch fest umrissenes Instrument annähernd rekonstruiert zu haben. Diese Orgel ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Sie soll es ermöglichen, die Werke früherer Zeiten geistig zu fassen, ihre Struktur zu begreifen und — soweit möglich — ihre einstige Wirkung neu zu ahnen. Sie soll nicht den Anspruch darauf erheben, als historisches Dokument einer vergangenen Zeit diese selbst widerspiegeln zu können, denn das ist ihr ebensowenig möglich, wie es den anderen Versuchen auf diesem Gebiet bisher möglich war. Denn was wissen wir schließlich, wenn alle technischen Schwierigkeiten des Baues einmal restlos und sicher gelöst sind, von der Aufführungspraxis des jeweiligen Werkes, von der Handhabung des Instrumentes? Wir können eines als sicher annehmen: daß Sweelinck, auch wenn das Instrument allen Forderníssen entspräche, unter den Fingern eines Straube ein durchaus anderer Sweelinck sein wird, als der des 16. Jahrhunderts. Die Entwickelung des menschlichen Geistes bleibt nicht stehen, und es wird stets so bleiben, daß sich jede Generation das aus den vorhergehenden hinüberrettet, was ihrem eigenen Wesen am nächsten kommt, ihm am meisten Ergänzung bietet, daß sie oft sogar dem ursprünglichen Wesen Fremdes hineininterpretiert. — Aber selbst abgesehen davon: Die Praetorius-Orgel ist auch nicht ein Instrument, das den Anspruch auf zwingendste historische Genauigkeit erheben darf. Oder sollten unsere Gehörorgane mit der Zeit so verbildet sein, daß sie die Schlicksche, von Praetorius übernommene ungleich schwebende sog. „mitteltönige" Temperatur von unserer gleichschwebenden nicht mehr zu unterscheiden vermöchten? Es heißt (H. Riemann, Lexikon, unter „Temperatur") die gegenwärtige Stimmung sei deshalb eingeführt, weil unser Ohr die Unreinheit der Quinten schlechter verträgt als der Terzen (weshalb wir alle Töne unrein und die Terz besonders einstimmen). Sollte es da nicht doch einen ganz eigenen Reiz haben, einmal unreine Quinten (um je 1/4 Komma verringert) und vollkommen reine große Terzen und kleine

Sexten, wie die ungleich schwebende Stimmung es verlangte, zu hören? — Und ferner: Wie leicht hat es heute der Organist der Praetorius-Orgel, der ein Werk ex A vor sich liegen hat. Er braucht nicht, wie es früher der Fall war, beim Clausulieren scheu um den Ton gis, den „Wolf" herumzugehen, damit er „verschlagen und gebergt" [1] wird. — Der große bleibende Wert des Instruments liegt unbedingt in seiner pädagogischen Bedeutung. Hier ist ihm seine etwas — natürlich nur wenig — außerhistorische Stellung (es wurde auch vielleicht aus diesem Grunde der Orgeltyp aus Praetorius' Syntagma musicum ausgewählt, der eine größere zeitliche Spannweite hat) von großem Vorteil. Man kann an diesem Instrument außer Werken der klassischen Periode, oder besser der Periode des vertikalen musikalischen Denkens bis zu Reger — eine, wenn man die ganze geschichtliche Entwickelung im Auge hat, verhältnismäßig kleine Zeitspanne — die Musikwerke aller Zeiten in deutlichster Weise klarlegen. Die starken Kontraste der einzelnen Register sind gegeben dazu, alle horizontal gedachte Musik in ihren Uranfängen, in ihrer Blüte, auch noch in ihrem Verfall und Übergangsstadium deutlich werden zu lassen. — Es ist nicht verwunderlich, daß gerade das musikwissenschaftliche Institut Prof. Gurlitts dieses pädagogisch wertvolle Rüstzeug schuf, da man dort offenbar ganz besonders großen Wert auf anschauliche Lehrmethode zu legen scheint. Und für wen das Studium der Musikwissenschaft nicht nur im Analysieren und Registrieren beruht, sondern für wen es ein erlebnishaftes Nachschaffen bedeutet, der wird ohne diese unmittelbare Berührung, ohne die Erweckung des Starren zum Klang nicht auskommen können.

Ein Überblick über die Veranstaltungen des Freiburger Collegium musicum zeigt, wie energisch man die eingeschlagene Richtung weiterverfolgt. Man geht natürlich über die Reproduktion bereits edierter Werke hinaus; und da die Kräfte des Collegium musicum selbst auf bedeutender Höhe stehen, so kann eine erstmalige Wiederaufführung von bedeutendem wissenschaftlichen und künstlerischen Wert sein. So gelangten am 29. Juni dieses Jahres in einer Veranstaltung des Collegium musicum neben einer Reihe von selten zu hörenden Orgelwerken (Te Deum laud.) drei bisher unveröffentlichte geistliche Solokantaten von Dietrich Buxtehude zur Aufführung. Sie erfordern einmal wegen ihrer in die Augen springenden Bedeutung, andrerseits auch deshalb, weil seit Spittas Urteil über Buxtehudes Vokalkompositionen [2] leicht ein Vorurteil gegen diese Platz gegriffen haben könnte, eingehendere Beachtung.

Um zunächst einiges im Überblick festzustellen: Es ist erstaunlich, mit welcher einfachen, biegsamen und doch nicht kunstlosen Kantabilität und oft starker Intensität des Ausdrucks (s. u. „O Gottes Stadt") alle Themen gebildet sind. Hier hat der „stile nuovo" einen heiteren und leichten Niederschlag gefunden, der trotzdem seine echten deutschen Züge in sich birgt. — Man kann wieder einmal verstehen, daß das deutsche weltliche Lied in jener Zeit eine so untergeordnete Rolle spielen mußte; denn alle Elemente, die ihm hätten zufließen müssen, konzentrierten sich auf das geistliche Lied, im speziellen auf die geistliche Solokantate. Das Seelenleben des ganzen Volkes wurzelte damals in der kirchlich-geistlichen Welt, also mußte es auch dort seine Blüten treiben. — Interessant, wenn auch nicht besonders typisch für Buxtehude ist das Hervorquellen unendlich vieler, oft innerlich sehr wenig zusammenhängender Melodien. Man merkt, wie weit der neue Stil noch von seiner motivischen Ausdeutungsweise entfernt ist. Wie jede Epoche am interessantesten und lehrreichsten in ihrem Beginn ist, so ist es auch die des monodischen Stiles: In Buxtehudes Solokantaten ist der Ansatz zu allem Künftigen gegeben. Es ist gewissermaßen eine Feststellung des Materials da, aber die Beschränkung fehlt noch. Das Schwelgen in lauter kleinen, voneinander unabhängigen Melodieteilen und der dadurch bedingte häufige Taktwechsel (s. u. a. „Herr auf dich traue ich") ist charakteristisch für diese frühe monodische Kunst. — Es ist erklärlich, daß Buxtehude eine so geringe Stellung zu der in seiner Zeit schon fest fixierten Form der italienischen Solokantate haben mußte: er war ein Deutscher; er war, wenn man den „stile nuovo" als ganzen Komplex genommen dem Stil der a cappella-Zeit gegenüberstellt und in ihm

---

[1] Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten.
[2] Ph. Spitta, J. S. Bach.

die subjektive Weltanschauung des Menschen seit und nach der Renaissance abgebildet sehen will, Subjektivist; er war Romantiker. Als **deutscher** Romantiker konnte sich bei ihm die knappe italienische Form nicht durchsetzen. Auch für ihn war Unklarheit und eine gewisse Ausdehnung der Form künstlerisches Gesetz.

Daß Buxtehude sich diese Formunklarheit erlauben durfte, daß in seinen Kantaten trotzdem bedeutende Werte liegen, ja daß sie doch abgeschlossene Kunstleistungen von hoher Bedeutung zeigen, hat in der starken persönlichen Kraft dieses Meisters seine Ursache. Seine Kantaten sind in ihrer mosaikartigen Struktur von seinem Wesen durchdrungen, das sich, einmal im Grunde erfaßt, für immer einprägen muß. Es zu definieren dürfte, wie alle Definitionen dieser Art, eine Lebensarbeit bedeuten. **Hier** kann es sich nur darum handeln, bei Betrachtung der drei Kantaten einige charakteristische Züge seines Wesens zu beleuchten. — Die bereits erwähnte Leichtigkeit in der Melodiebildung ist auch in der ersten Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (für Solostimme, Vl., Vcl. u. B. c.) auffallend. Jeder kleine Gedanke, oft nur ein Nebensatz („denn er macht Wunder“) hat seine eigene, isolierte Melodie, und, was das Wichtige ist, seine **charakteristische** Melodie. Die bis auf Haydn („Schöpfung“) immer weiter vorwärts schreitende Ausmalung des einzelnen Wortes auf melodischer Grundlage, ist deutlich vorgezeichnet. Die Worte „er sieget“, die mehrmals unmittelbar hintereinander wiederholt werden, sind durch rhythmisch straffe Achtel ($^{3}/_{8}$-Takt) und durch größere Intervallschritte (IV und III) ausgedrückt und erhalten dadurch in der Tat eine dem Wortsinn gemäße Bedeutung. — Die Form der ganzen Kantate ist: Sinfonia, 1. Mt. (Mt. = Melodieteil), Ritornell, 2. Mt., 3. Mt., Rezitativ, 4. Mt. (Vivace $^{4}/_{4}$), Sinfonia da capo, 5. Mt. ($^{3}/_{4}$, „Jauchzet dem Herrn“), Adagio-Ritornell, Allegro („Singet, rühmet und lobet“). Diese bunte Folge ist aber für den Gesamteindruck nicht hinderlich. Buxtehude kennt das Mittel der ökonomischen Steigerung: Erst am Schluß wird größte Pracht entfaltet. Die Worte „singet, rühmet und lobet“ sind von langen Koloraturen in Sequenzenform getragen, die sich am Schlusse zu Terzengängen (Gesang und Violine) steigern.

Die Kantate „Herr auf dich traue ich“ (für Sologesang, 2 Vl., B. c.) erscheint auf den ersten Blick klarer gegliedert und zerfällt räumlich auch in der Tat in drei größere Teile: Eine Arie zu vier Strophen, die sämtlich über der gleichen Melodie stehen, eingerahmt von zwei freien melodischen Sätzen. Die letzteren sind aber unter sich wieder so stark gegliedert, daß diese Dreiteiligkeit nur wenig zur Geltung kommt. Der letzte Teil, **ein Satz**, ist allein, das „Amen“ ausgerechnet, wieder in vier streng geschiedene Teile zu zerlegen, in denen außer den Tempobezeichnungen Allegro, Adagio und Presto in rascher Aufeinanderfolge $^{6}/_{8}$-, $^{4}/_{4}$-, $^{3}/_{8}$-, $^{4}/_{4}$-, $^{3}/_{4}$- und $^{4}/_{4}$-Takt angegeben sind. — Die musikalische Grundstimmung der ganzen Kantate kommt dem Text sehr glücklich entgegen. Festes, fast kindliches Gottvertrauen ist in den kleinen Melodieteilen, selbst in dem sehr kantablen kleinen Rezitativ „Neige deine Ohren zu mir“ (auf das Wort „neige“ ist in mehrfacher Wiederholung der abwärts gerichtete, rhythmisch dem Wort entsprechende [♩ ♫] Intervallschritt der kleinen Sexte angewendet), zu vollem Ausdruck gebracht. Kleine, seufzerähnliche Gebilde auf dem Wort „**errette**“, Koloraturen auf „eilend, eilend“ und ausgedehnte Zierungen des Wortes „leiten“ („wollest du mich leiten“), in denen Pirro wieder ein neues Thema ausgedrückt sieht[1], verstärken noch diesen Eindruck.

Wohl die interessanteste dieser drei Solokantaten ist die dritte: „O Gottes Stadt“ (für Sologesang, 2 Vl., Vla., Vc., B. c.). Wenn sie auch, wie Pirro in seiner Beschreibung[1] sagt, am Schluß etwas abfällt, so bietet sie doch in den vielen andern Teilen eine Fülle von schönen und wertvollen Momenten. Das leidenschaftliche Flehen nach dem ewigen, himmlischen Leben ist durch die Melodik und Harmonik ebenso wie durch die drängende und zögernde Rhythmik zwingend zum Ausdruck gebracht. Auf den Worten „ich seufze“ („täglich mit Begier, o allerschönste Stadt nach dir“) steigen charakteristische Bildungen mit kleinen Pausenwerten sequenzartig aufwärts;

[1] André **Pirro**, Dietrich Buxtehude, Paris 1913.

auch die harmonische Reibung (Barock), Zusammentreffen von fis und des, ist an dieser Stelle als Mittel, Schmerz und Sehnsucht auszudrücken, verwendet. — Eine für die Wortausdeutung besonders charakteristische Stelle ist: „zu dir spring in dein Reich hinein", wo die Tätigkeit des Springens musikalisch durch rhythmische Gleichwertigkeit und größere Intervallschritte der einzelnen Noten ausgedrückt wird. — Wenn Pirro an den vielen formelhaften Koloraturen des Schlusses Anstoß nimmt, so ist das nur vom musikalischen Standpunkt aus zu verstehen; insofern als dieses Pathos in der Tat gegen die starke Innerlichkeit der übrigen Teile abfällt. Man muß sich aber vergegenwärtigen, daß am Schluß der Nachdruck auf dem Wort „jauchzen" („daß ich in Zion jauchzen kann") liegt, und daß Buxtehudes Zeit einerseits kaum die Möglichkeit kannte, diesen Inhalt anders als durch Zierungen dieser Art wiederzugeben, daß andrerseits das Festhalten des ursprünglichen Stimmungsgehaltes daneben technisch noch nicht erreichbar war, und daß diese uns jetzt formelhaft erscheinenden Bildungen für den barocken Menschen den Ausdruck höchster Steigerung besaßen.

Es bliebe noch übrig, das Verhältnis der obligaten Instrumente zur Gesangstimme zu betrachten. Da stellt sich heraus, daß fast durchgehend die obligaten Instrumente nur als Folie, allenfalls auch als echisierendes Moment verwendet sind. Das ist bei Burtehude als dem Meister der Orgel, der in der Lage war, „ein Netz von Tönen zu weben, in dem bei aller Verwickeltheit doch jede Masche klar und regelrecht vorliegt" [1], schwer verständlich und wohl nur aus dem mächtigen Einfluß, den der monodische, einfach geführte „stile nuovo" auf ihn ausgeübt haben muß, zu erklären. Buxtehude ist darin viel moderner als Bach, dessen Solokantaten mit obligaten Instrumenten meist ausgesprochen horizontale Denkweise zeigen.

Als ein großer Gewinn für die Musikwissenschaft ist es anzusehen, daß diese bisher unveröffentlichten Solokantaten Buxtehudes von Prof. W. Gurlitt nach den Tabulaturen der Universitätsbibliothek zu Upsala für den Druck vorbereitet sind und bald erscheinen werden. Der erste Band soll — laut Vermerk auf dem Programm — 22 Solokantaten für Sopran, Alt, Tenor und Baß enthalten. W. Schmieder-Heidelberg.

Zwei bisher unbekannte Briefe Beethovens kamen am 25. August in der 91. Versteigerung des Antiquariats von Karl Ernst Henrici in Berlin zum Ausgebot. Zunächst ein kurzes undatiertes Schreiben an Breitkopf & Härtel in Leipzig:

> „Beyliegenden Brief bitte ich Sie gütigst nach Hamburg zu besorgen, vielleicht haben sie einen dortigen Verleger, der ihn sogleich besorgt, die Antwort bin ich wenigstens 3 Monathe schuldig. — Das Porto mag auf die wirklichen oder eingebildeten 50 Th: abgerechnet werden."

Aus letzterem Hinweis ergibt sich die fehlende Datierung: Teplitz, 18. Juli 1812; es handelt sich um eine strittige Honorarforderung, die Beethoven bereits Tags zuvor — mit genau denselben Worten betreffs der „wirklichen oder eingebildeten 50 Th:" — in einem Briefe an die Leipziger Verleger erwähnt hatte (Thayer III.[2] S. 318). Der „beiliegende Brief" ist wohl ohne Frage jenes rührende Dankschreiben des Meisters vom 17. Juli an die unbekannte kleine Klavierspielerin Emilie M. zu H. (H. = Hamburg), die ihn mit einer Brieftasche erfreut hatte (Thayer, a. a. O.). — Der zweite, Dezember 1814 oder Januar 1815 anzusetzende Brief ist an einen Herrn Philipp Pribyll gerichtet:

> „Ich ersuche Sie mein lieber Herr von P. Herrn Fusz nicht eher zu antworten von meiner Seite, bis ich Sie deswegen bitten werde — Es ist noch ein Umstand, der mir diesen Aufschub nöthig macht. —
>
> ihr
>
> ergebenster
>
> L. v. Beethoven."

Der hier genannte Herr Fusz war der in Wien lebende ungarische Komponist Johann Evang. Fuß (1777—1819), ein Schüler Albrechtsbergers; in der Beethoven-Literatur kommt er als Mit-

[1] Ph. Spitta, J. S. Bach, S. 263.

bewerber um die Komposition des von Treitschke verfaßten Operntextes „Romulus und Remus“ vor. (Vgl. Thayer III.[2] S. 485.) Die beiden Briefe (Nr. 11 u. 13 des Katalogs) erzielten 430 und 650 ℳ; zu allen Preisen ist noch das Aufgeld von 15 % hinzuzurechnen. Für 920 ℳ wurde Nr. 12 verkauft: das Blatt, das Beethoven seiner Freundin Amalie Sebald als Anmeldung zurückließ, als er sie bei seinem Besuch in Teplitz am 8. August 1811 nicht antraf:

„Ludwig van Beethoven
den Sie, wenn Sie auch wollten
doch nicht vergessen sollten.“

(Das sehr zierlich geschriebene Billet, von dem es übrigens eine täuschend ausgeführte Nachbildung gibt, stammt aus der Sammlung Rudolf Brockhaus' in Leipzig. Zu der noch bei Thayer III.[2] S. 279 offen gelassenen Frage der Datierung — 1811 oder 1812 — vgl. Frimmels Beethoven-Forschung I, S. 30.) — Ein weiteres bemerkenswertes Stück des Henricischen Katalogs ist Nr. 275, ein beiderseits beschriebenes Stammbuchblatt Franz Schuberts mit scherzhafter gereimter Widmung und der vollständigen Niederschrift zweier Tänze für Pianoforte: einer noch unveröffentlichten Eccossaise in Es dur und einem Deutschen (Ländler) in As dur, der mit Nr. 3 der 1821 erschienenen „Original-Tänze“ op. 9 übereinstimmt, also nicht ungedruckt ist, wie O. E. Deutsch unter Nr. 103 seiner Dokumentensammlung annimmt. Das auf 1500 ℳ geschätzte Albumblatt blieb unverkauft, ebenso — ein Zeichen der Zeit und der Geldknappheit! — manche andere wertvolle Musiker-Stücke, bei denen die angesetzten Preise nicht erreicht wurden: Nr. 212, der Brief Mozarts v. 18. Juni 1783, in dem Vater Leopold die Nachricht von der Geburt seines ersten Enkels erhält (Nr. 255 in Schiedermairs Briefausgabe), Nr. 276: Schuberts Brief an Anselm Hüttenbrenner v. 18. oder 19. März 1818 (Nr. 126 im Schubert-Werk von O. E. Deutsch), Nr. 291: drei seiner Tante Johanna Pschorr gewidmete Lieder von Richard Strauß aus den Jahren 1879/80, Nr. 316: ein in Wien 1861 geschriebenes Albumblatt Richard Wagners mit einem Notenzitat [aus dem Finale zum ersten Akt des „Tannhäuser“] u. a. Ein eigenhändiges Musikmanuskript Mozarts, „Uebungen im Contrapunkt“ (Nr. 213) brachte 710 ℳ; zwei Briefe Rich. Wagners a. d. J. 1843 an den Bibliothekar G. E. Anders in Paris (Nr. 313/14) kamen auf 155 und 160 ℳ. G. Kinsky.

Kataloge

Mitteilungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 129, November 1924. (Musikalien, Musikbücher, Kunst) 32 S. 8°.

Karl Max Poppe, Leipzig. Katalog Nr. 23. Musikwissenschaft. 1043 Nrn.

Dezember	Inhalt	1924

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft 7. Jahrgang Januar 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilung

Durch besondere Mitteilung vom 20. Dezember 1924 ist den Mitgliedern der Deutschen Musikgesellschaft die Nachricht zugegangen, daß der Termin für den Kongreß für Musikwissenschaft in Leipzig nunmehr definitiv auf die Tage vom Donnerstag, 4. bis Montag, 8. Juni 1925 festgelegt worden ist. Den Teilnehmern wird auf diese Weise Gelegenheit geboten, den Veranstaltungen des Leipziger Händelfestes, das vom 6.—8. Juni stattfindet, beizuwohnen.

Das Programm des Kongresses wird sich ähnlich dem früheren Plane zusammensetzen aus öffentlichen Vorträgen, Sektionsverhandlungen, künstlerischen Veranstaltungen und Besichtigungen, Führungen u. dgl. Die Eröffnung findet am Donnerstag, den 4. Juni vormittags 10 Uhr in der Aula der Leipziger Universität statt.

Die Vorträge werden allgemeine Fragen von grundlegender Bedeutung behandeln. Die Sektionssitzungen werden dem Meinungsaustausch über Einzelgebiete der Musikwissenschaft dienen. Die Einteilung der Sektionen und die Namen ihrer Leiter werden am Ende dieser Mitteilung bekannt gegeben. Anmeldung von Referaten ist gegenwärtig nicht erwünscht, da bereits sehr zahlreiche Anmeldungen vorliegen. Die Herren Sektionsleiter werden hierdurch dringlich gebeten, die Zahl der Referate in ihren Gruppen nach Möglichkeit einzuschränken. Es sollen wenige, aber gute Referate ausgewählt werden; es ist erwünscht, wenn die Herren Sektionsleiter auch die Themen für ihre Verhandlungen unter einem bestimmten Gesichtspunkt auswählen und so den Verhandlungen ihrer Sektionen von vornherein eine bestimmte Richtung geben.

Die künstlerischen Veranstaltungen werden großenteils in den Aufführungen des Händelfestes bestehen, zu denen versucht werden soll, den Kongreßteilnehmern starke Vergünstigungen zu gewähren. Das Programm, auch das der geplanten Besichtigungen, Führungen usw. wird seinerzeit bekannt gegeben werden.

Der Arbeitsausschuß wird nach Kräften dahin wirken, daß allen Funktionären, Sektionsleitern und Referenten die Reisekosten erstattet werden. Freie oder sehr verbilligte Unterbringung kann schon jetzt zugesichert werden. Auch für Paß-

erleichterungen für die ausländischen Teilnehmer wird nach Möglichkeit Sorge getragen werden.

Anmeldungen zur Teilnahme erbeten an die Geschäftsstelle der Deutschen Musikgesellschaft, Leipzig, Nürnbergerstraße 36.

Liste der Sektionen.

I. Bibliographie der Musik: Prof. Dr. Schwartz, Leipzig.
II. Vergleichende Musikwissenschaft und Instrumentenkunde: Prof. Dr. Sachs, Berlin.
III. Methodik der Musikwissenschaft: Hofrat Prof. Dr. Adler, Wien.
IV. Musikalische Jugenderziehung und Organisation: Prof. Kestenberg, Berlin.
V. Musiktheorie: Prof. Dr. Thiel, Berlin.
VI. Geschichte der Musik:
  a) Altertum und b) Mittelalter, zusammen: Prof. Dr. Wolf, Berlin.
  c) Generalbaßzeitalter, voraussichtlich in Vereinigung mit d) Klassisches Zeitalter (1750—1827): Prof. Dr. Fischer, Wien.
  e) Romantik und Moderne: Prof. Dr. Schünemann, Berlin.
  f) 1. Katholische Kirchenmusik: Prof. Dr. H. Müller, Paderborn.
     2. Protestantische Kirchenmusik: Geh.-R. Prof. Dr. Smend, Münster.
  g) Musikalische Landeskunde: Prof. Dr. Schiedermair, Bonn.
VII. Musikästhetik: Prof. Dr. Schering, Halle.

Berlin, 3. Januar 1925.

Der Vorsitzende

Abert.

Formprobleme der mittelalterlichen Musik[1]

Von

Rudolf Ficker, Innsbruck

Während in der neueren Kunst- und Literaturgeschichte die Auswirkungen des mittelalterlichen geistigen Lebens auf das künstlerische Schaffen bereits mit Schärfe erfaßt und dargestellt wurden, sind ähnliche Versuche auf musikalischem Gebiete bisher noch nicht über die ersten Ansätze hinausgelangt. Allerdings hat hier die Musikforschung angesichts der nur in einer toten Zeichensprache notdürftig überlieferten Materie mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die übrigen Zweige der Kunstforschung überhaupt nicht kennen. Wir stehen heute noch vielen Erscheinungen des mittelalterlichen Musikgeschehens fast vollkommen fassungslos gegenüber und sind daher geneigt, diese kurzweg als Symptome eines primitiven Entwicklungsstadiums abzufertigen.

Das Kunstwollen einer Zeit, welche wie die germanische des frühen Mittelalters noch nicht zur vollen Beherrschung ihrer Eigenkräfte gelangt war, wird sich jedoch nirgends deutlicher erkennen lassen als in dem strengen Formwillen der musikalischen Gestaltung, der dem Menschen eine praktische, fast handwerksmäßig zu nennende Möglichkeit bietet, über dem sinnlichen Begreifen stehende Kräfte zu meistern. Und daher wird es sich gerade bei der mittelalterlichen Kunstbetrachtung vor allem darum handeln müssen, das Problem der Form mit der allgemeinen geistigen Struktur der Zeit in Zusammenhang zu bringen, anstatt den formalen Erscheinungen mit unseren fernabliegenden ästhetischen Begriffen des Musikalischen gegenüber zu treten. Wenn nach einem alten Berichte die Gallier die griechischen Götterbilder in ihrer idealistisch-realistischen Ausgeglichenheit lächerlich fanden[2], so verrät diese sonderbare Tatsache dieselbe geistige Einstellung, welche die gleichen Gallier bewogen hat, an dem für unsere Anschauung ebenso ausgeglichenen Kunstwerke des Chorals jene Formveränderung vorzunehmen, welche als mittelalterliches Quartenorganum bisher zu den berüchtigsten Erscheinungen der Musikgeschichte gehörte.

Die Tatsache, daß es uns nicht möglich ist, mit Hilfe der uns heute geläufigen musikalischen Begriffe und Vorstellungen ein ebensolch richtiges Verhältnis zu den musikalischen Erzeugnissen des Mittelalters zu gewinnen, wie wir es der Musik seit dem 16. Jahrhundert gegenüber doch mehr oder weniger einnehmen, beweist jedoch auch, daß eben jener Begriff des „Musikalischen", wie wir ihn heute als vollendeten

---

[1] Die vorliegende Studie bildete ursprünglich den Einleitungsteil einer Abhandlung über die Messenpublikation aus den Trienter Codd. (V. Auswahl) in den DTÖ Jg. XXXI. Sie ist aus der Erwägung entstanden, daß eine Erörterung einer Übergangszeit — des 15. Jahrhunderts — ohne prinzipielle Stellungnahme zu den Problemen des Mittelalters völlig unfruchtbar bleiben würde. Es wird ausdrücklich bemerkt, daß die Studie vor dem Erscheinen und ohne Kenntnisnahme vom Inhalte des „Handbuch der Musikgeschichte", hrsg. von Guido Adler, zur Abfassung gelangte, so daß die neuen und zum Teil abweichenden Ergebnisse des Handbuchs nicht mehr verwertet werden konnten. Trotzdem hierdurch manche Detailfragen in ein anderes Licht gerückt und anfechtbar erscheinen, gelangt die Arbeit unverändert zur Veröffentlichung.

[2] J. Schlosser, Die Kunst des Mittelalters, S. 46.

Ausgleich seiner melodischen, akkordlichen und rhythmischen Komponenten gleichsam als etwas Natürliches, uns Angeborenes zu empfinden gewohnt sind, im Mittelalter überhaupt nicht existiert hat. Der Formwille ist im Gegenteil ursprünglich durch das Vorherrschen bald akkordlicher, bald rhythmischer oder melodischer Momente bedingt; die Ausgleichung der einzelnen Komponenten und ihre gegenseitige Durchdringung ist erst am Ausgang des Mittelalters zu erkennen.

Dieser hier angedeutete Entwicklungsgang, der die ebenso seltsamen als bewunderungswürdigen musikalischen Kunstformen des Mittelalters zeitigte, weist in der Tat drei zeitlich zusammenhängende Phasen auf, deren jede ein ganz bedeutendes Überwiegen einer einzigen Komponente erkennen läßt; die erste ist bedingt durch das akkordliche Moment (Organa-Conductus), die zweite durch das metrisch-rhythmische Moment (modale Kompositionen der Gotik), die letzte endlich durch das melodische (Frührenaissance und Spätgotik). Jedoch sei gleich bemerkt, daß das Vorbild des „Melodischen“ dem mittelalterlichen Menschen durch Einflüsse vom Orient her, sowie durch das lebendige Beispiel des reinen Chorals stets gegenständlich blieb. Aber er nimmt dem Begriffe des „Melodischen“ gegenüber eine ganz eigenartige und selbständige Stellung ein, die vor allem einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll.

Nirgends hat der Begriff des „Melodischen“[1] eine so hemmungslose, nach unserer Auffassung raffinierte Durchbildung erfahren wie in der Musik des Orients. Die Bewegungsdynamik weiter Linienzüge ist hier zum ausschließlichen, alle Möglichkeiten melodischen Geschehens erschöpfenden Formungsprinzip erhoben, das unseren, von akkordlichen und rhythmischen Momenten beeinflußten und gebändigten melodischen Anschauungen kaum mehr faßbar erscheint. Die für unser klassisches Empfinden typische Klarheit der melodischen Gestaltung weicht hier einer absichtlichen, beinahe verwirrenden Unklarheit der linearen Formung: die außerhalb des natürlichen Tonbereichs liegenden Unterteilungen von Tönen und Intervallen, die improvisatorische Verwendung sogenannter Viertel-, Drittel-, Fünfteltöne, die unerschöpflich reiche Skala an irrationalen Schleif- und Ziertönen, ferner die Unabhängigkeit des Melos von taktisch-rhythmischen Bindungen — alle diese Momente zeigen uns eine fast völlige Auflösung und Verschleierung des konkret Erfaßbaren der Melodie; eine isolierende Loslösung ihrer einzelnen Bestandteile aus dem melodischen Zusammenhang wäre zumeist undenkbar; der einzelne Ton ist, allein für sich betrachtet, mehr denn irgendwo von völliger Bedeutungslosigkeit und geht in der fließenden Bewegung des melodischen Verlaufes fast restlos auf. So entsteht ein melodisches Gebilde, das in seiner idealen Verkörperung der verstandesmäßigen Erfassung und Zergliederung fast unüberbrückbare Schwierigkeiten bietet, jedoch gerade durch die Überwindung aller begrifflichen und materiellen Schwere ein Maximum an sinnlich-vitaler Auswirkung erzielt[2].

---

[1] Es sei gleich hier betont und festgestellt, daß ich mich in der begrifflichen Terminologie an E. Kurths Buch „Der lineare Kontrapunkt“ anschließe, zumal die von Kurth entwickelten Feststellungen über den Begriff des „Melodischen“ nicht nur für begrenzte Zeiträume der musikalischen Entwicklung, sondern für das gesamte Gebiet musikalischer Betätigung prinzipielle Bedeutung zu besitzen scheinen.

[2] Es ist selbstverständlich, daß bei diesen und späteren Ausführungen stets an einen idealen Formtypus gedacht wird, dessen restlose Verwirklichung entweder nur selten geglückt, bzw. durch das

Wir wissen heute zur Genüge aus der Kunstgeschichte, welch bedeutsame künstlerische Anregungen, besonders in der frühchristlichen Zeit, dem Abendlande von den uralten, an den südlichen und östlichen Gestaden des mittelländischen Meeres gelegenen Kulturstätten, aus Syrien, Kleinasien, Byzanz vermittelt worden waren. Und nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in dem ältesten musikalischen Kulturdokumente, das uns aus dem Abendlande erhalten ist, im Choral der christlichen Kirche, ist gerade in letzter Zeit der mächtig nachwirkende Einfluß südlich-hellenistischer Musikanschauung immer nachdrücklicher betont worden. Sieht man nun selbst von den nachgewiesenen direkten Entlehnungen ab, so ergibt bereits eine oberflächliche Betrachtung der melismatischen Gesänge des Chorals, daß deren Melos die engsten Beziehungen zu jenem der südlich-orientalischen Weisen hat. Und das Wesen des Concentus, des „Zusammenfließens" der Töne zum einheitlichen linearen Bewegungsvorgang, drückt auch die ältere Neumenschrift mit ihrer reichen Fülle an Verzierungszeichen, die wohl hauptsächlich der Verstärkung melodischer Spannung und der melodischen Elision dienen, drückt ferner das reine Bewegungsbild undiastematischer Neumen aus, das ebenso deutlich die relative Gleichgültigkeit des Sängers streng rationalen Tonstufen und Intervallen gegenüber erkennen läßt. Denn für den reinen Melodiker bedeutet der Begriff der linearen Distanz, der Tonstufe, etwas durchaus Unsicheres und Veränderliches[1], das sowohl zufälligen als auch subjektiven Modifikationen unterworfen ist.

Das nach und nach erfolgte Verschwinden der liqueszierenden Zeichen, von welchen sich als kümmerliche Reste nur Quilisma und Plica noch in der spätmittelalterlichen und in der heutigen Choralschrift erhalten haben, die Entwicklung der Diastematie und schließlich das Aufkommen der Notenlinie. durch welche die Intervallbedeutung endgültig und unzweideutig festgelegt wurde —, diese verschiedenen Etappen der Ausbildung des Schriftbildes sind zugleich das äußere Merkmal einer durchgreifenden rationalen Umwertung, welcher der Begriff des „Melodischen" im Abendlande noch vor Abschluß des ersten Jahrtausends unterzogen wurde.

Es ist bekannt, daß die Einführung und Einbürgerung der offiziellen Kirchengesänge bei den christianisierten Völkern des Nordens erheblichem Widerstande begegnete, daß die kirchliche Metropole durch Entsendung geschulter Sänger immer wieder bemüht sein mußte, in jenen Gegenden eine Restitution der „in Unordnung geratenen" cantilena romana herbeizuführen. Diese Tatsache ist nur damit zu erklären, daß die einer fremden Zone künstlerischen Empfindens entstammenden Gesänge bei ihrer Einführung im Norden einer ganz anders gearteten musikalischen Disposition der Bevölkerung begegneten. Der von Natur aus naiv-skeptische, von kulturellen Problemen noch kaum berührte Sinn des nordischen Menschen mußte hier den Anlaß finden, sich in seiner Art mit der ihm fremden Materie auseinanderzusetzen und die geheiligten Weisen einer bestimmten Formung zu unterziehen, die seiner zwar noch

---

Hereinspielen sekundärer Kräfte in der vollen Entfaltung gehemmt ist. Es ist daher bewußte Absicht, durch einseitige Betonung und Hervorhebung der primären Triebkräfte das Ursächliche vom Nebensächlichen zu scheiden.

[1] Johannes Cotton, „Musica" (Gerbert, Scriptores II, S. 258): „Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonnm vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat".

völlig unentwickelten, aber ursprünglichen und selbständigen musikalischen Anschauung eben nach seiner Meinung besser entsprach.

Dieser hier angedeutete Umformungsprozeß, der fast das ganze Mittelalter beherrscht, ist im eminenten Grade typisch für die Musikanschauung des germanischen Menschen. Und dieser gewaltigen Auseinandersetzung zwischen südlicher Empfindungs- und nordischer Vorstellungsart verdanken wir nicht zum geringsten Teile das unvergleichliche Phänomen der abendländischen Mehrstimmigkeit. Denn sowohl die uns erkennbar erste Entwicklung aus primitiven Urkeimen, als auch ihre im weiteren Verlaufe des Mittelalters mit beispielloser Vehemenz erfolgende Durchbildung ist von diesen kontrastierenden musikalischen Auffassungsgegensätzen beherrscht.

Worin besteht nun aber die musikalische Sonderdisposition des nordischen Menschen, welche diese Umformung bewirkte? Und auf welche geistesgeschichtlichen Ursachen ist die letztere zurückzuführen?

Bei dem gänzlichen Fehlen musikalischer Denkmäler aus den primitiven Zeiten der nordischen Völker können wir uns nur durch Rückschlüsse von späteren Entwicklungsstadien aus ahnungsweise einige Klarheit darüber verschaffen. Eines der frühesten Beispiele nordischer Musikanschauung, zugleich das früheste der sogenannten Mehrstimmigkeit — denn die Heterophonie der Griechen und orientalischen Völker ist sozusagen eine polyphone Einstimmigkeit — ist bekanntlich das viel belächelte Parallel-Organum des Mönches Hucbald, die Begleitung einer dem Choral entlehnten Melodie — des Cantus firmus — im Quarten- bzw. Quintenabstande. Diese allgemein übliche Definition des Organum ergibt jedoch eine nicht ganz richtige Vorstellung von der Bedeutsamkeit und vom Sinne des hier vorliegenden Gestaltungsvorganges.

Betrachten wir einmal die Urmelodie, den Cantus firmus eines Organums — hierfür wurden mit Vorliebe gerade auch die melismatischen Gesänge des Chorals herangezogen —, so werden wir bemerken können, daß hier eigentlich nur mehr das Skelett einer Melodie übriggeblieben ist, daß das ganze kunstvolle Gewebe, mit welchem südländisches, melismatisches Empfinden die einzelnen Töne umhüllt und in den Fluß strömender Melodiebewegung gebettet hatte, fast völlig zerstört ist. Alle der melodischen Elision dienenden Zierformen und -töne sind hier als unwesentlich ausgemerzt; jeder einzelne Ton ist aus dem melodischen Bewegungszusammenhange losgelöst, isoliert, und wird nun zum festen Träger einer vertikal wirkenden Kraft, zum Bestandteil eines Klanges[1]. Das klanglich-akkordliche Moment tritt hier also ganz einseitig in den Vordergrund und drängt das linear-melodische fast vollständig zurück. Die Choralmelodie wird zum mechanischen Schema, zu einer Summe von Tönen, zwischen welchen keine melodischen Bewegungszusammenhänge mehr bestehen. Der Cantus firmus ist — und das gilt für das ganze Mittelalter — des melodisch Sinnfälligen entkleidet und zum „starren Gesang" im wahrsten Sinne des Wortes geworden, der Begriff des „Melodischen" hier auf das nach unserer Anschauung unwesentlichste eingeengt: auf die Herausstellung des nackten Tongerippes. Die Stellung des mittelalterlichen Menschen zur liturgischen Melodie ist daher rein geistiger, unsinnlicher Art. Und dieses entmaterialisierte, leblose Gebilde des Cantus firmus wird

[1] Wenn in diesem Zusammenhange von einem „Klang" gesprochen wird, so ist hierunter natürlich das akkordliche Moment des gleichzeitigen Erklingens, des Zusammenklanges zweier oder mehrerer Töne zu verstehen.

nun das Substrat für den Aufbau einer neuen, klanglichen Vorstellungswelt, die wohl ursprünglich für das musikalische Empfinden des primitiven nordischen Menschen ebenso typisch ist, wie das Melodiebewußtsein für jenes des Orientalen.

Wenn nun auch mit einiger Berechtigung wiederholt der Vermutung Ausdruck gegeben wurde, daß das strenge Parallel-Organum lediglich ein Produkt theoretisch-scholastischer Denkungsart darstelle, das der zur Zeit des Scotus Erigena und Hucbalds (9. Jahrhundert) tatsächlich geübten Praxis kaum oder wenigstens kaum mehr entsprochen haben dürfte — es ist ja eine durch das ganze Mittelalter zu beobachtende Erscheinung, daß die scholastische Gedankenführung ganz eigene Wege geht, die für die Praxis nur relative Gültigkeit besitzen —, so wäre demgegenüber zu betonen, daß gerade im vorliegenden Falle diese Relativierung auf das Wesentliche für uns von hoher Bedeutung ist. Denn das Parallel-Organum war eine Improvisationsmanier, die einer schriftlichen Aufzeichnung ja überhaupt nicht bedurfte. Wenn daher auch die gleichzeitige Praxis bereits den Boden strenger Parallelführung verlassen haben mochte und sogar Terzen und Sekunden verwendete[1], so zeigen uns doch gerade die Ausführungen der Theoretiker über das Organum, daß die primäre Triebkraft der Mehrstimmigkeit — diese Bezeichnung ist natürlich hier unpassend — das Bewußtsein der räumlich-klanglichen Distanz bildet. Denn gerade die Parallelfolgen des alten Organum beweisen in ihrer Beschränkung auf die einfachsten Elemente des Naturklanges (Quinte, Quarte) das ursprünglich ausschließliche Vorherrschen von Klangvorstellungen. Die gleichgebauten Klänge stehen ganz isoliert und haben keine Beziehungen zueinander. Es fehlt ihnen das uns — wenigstens bis vor kurzem! — unentbehrlich erscheinende Moment der akkordlichen Spannung, das eine Mehrheit von ihnen zueinander in Beziehung setzt und zur harmonischen Einheit zusammenschließt. Dieses atonale, primäre Moment akkordlicher Beziehungslosigkeit macht sich noch das ganze Mittelalter hindurch in einer gewissen, von äußeren Zufällen abhängigen Planlosigkeit der Verbindung von Klängen bemerkbar.

Was daher ursprünglich den Aufbau oder — besser gesagt — die Zusammensetzung eines Organum bedingt, ist einzig und allein jenes starre, unsinnliche Gebilde des Cantus firmus; er bildet das geistige Ferment, welches in rein gedanklicher Art die Bindung der Klänge vollzieht.

Wir stehen demnach in der frühmittelalterlichen Musik ganz den ähnlichen, vielleicht nur noch krasseren Erscheinungsformen einer von allem Gewohnten abweichenden Kunstauffassung gegenüber, wie sie die Kunstgeschichte[2] bereits seit längerem für ihr Gebiet festgestellt hat: Dem mittelalterlichen Menschen erscheint im Kunstwerke absolute Naturtreue, die Nachahmung des Organisch-Körperlichen des Objekts als das Unwesentliche, weil dem Vergänglichen am ehesten Unterliegende. Die Darstellung des äußerlich Sinnfälligen wird daher negiert und als unkünstlerisch verworfen, die natürliche Welt durch das Prisma einer geistig-idealistischen hindurchgeleitet und gänz-

---

[1] Vgl. das Organum „Ut tuo propitiatus" aus dem Ende des 10. Jahrhunderts (Fleischer, Vierteljahrsschr. f. Mw. VI, S. 429; Riemann, Hdb. d. Musikgesch. I/2, S. 141).

[2] Worringer, Abstraktion u. Einfühlung, 1908; Formprobleme der Gotik, 1911. — Dvorak, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 1919. — Schlosser, Die Kunst des Mittelalters, wo auch die geistigen Zusammenhänge zwischen bildender Kunst und Musik in einigen trefflichen Bemerkungen zur Sprache kommen.

lich abgewandelt. Und diese unter dem Banne magischer Kräfte herbeigeführte Zerrüttung des sinnlichen Eindruckes durch Abstraktion aller naturalistischen Elemente drückt sich wohl nirgends in solch vehementer, ja beinahe erschreckender Weise aus, wie in der seelenlosen Erstarrung mittelalterlicher Cantus firmi. Und vollends in der wohl weit vor Hucbald zurückreichenden Praxis des Organum, das infolge der Beziehungslosigkeit seiner Klänge nicht fähig war, ein sinnliches Gegengewicht zu schaffen, erscheint nach unserer Auffassung die Existenz „musikalischer" Vorstellungen überhaupt bis auf rudimentäre Ansätze getilgt. Sollten daher die harten Brechungen der Klangverbindungen im Organum und das Fehlen vermittelnder Übergänge, sollte die Zerstörung des Linear-Melodischen nicht denselben Zuständen dumpfer Erregung entkeimt sein, aus welchen die seltsame Phantastik des keltisch-germanischen Linienornaments erwuchs?

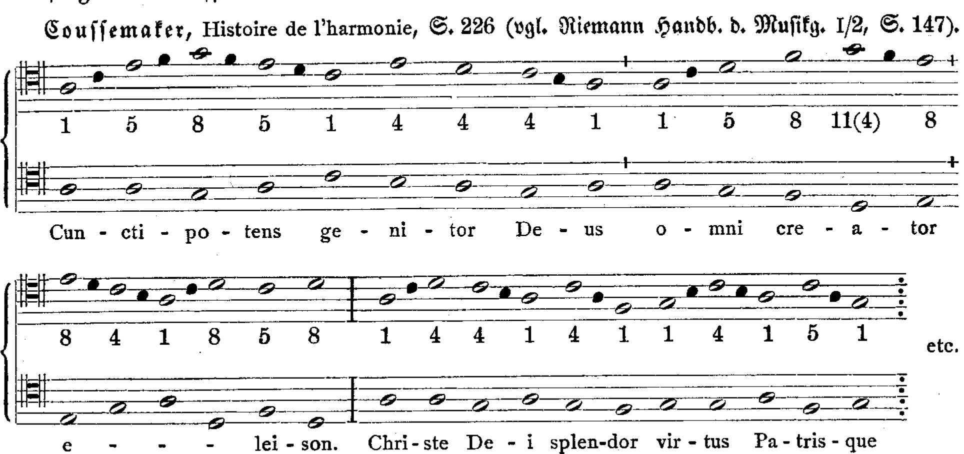
Merkwürdig und bisher ungeklärt erscheint im Organum die bevorzugte Anwendung von Quartenparallelen, die eigentlich der Ansicht, daß es sich beim Organum nicht um einen melodischen, sondern um einen klanglichen Vorgang handelt, zu widersprechen scheint. Denn die klangliche Erscheinung würde ja durch Quintenfolgen entschieden noch mehr hervorgehoben und betont. Die Quarte ist hingegen als Klang ein völlig indifferentes Gebilde, das weder Abschluß-, noch Bewegungscharakter hat, sondern zwischen beiden ungefähr die Mitte hält. Nun ist jedoch zu beachten, daß sowohl nach den Anweisungen der Theoretiker, als auch nach dem tatsächlichen Befunde der ältesten praktischen Denkmäler Quartenparallelen in der Regel nur im mittleren Verlaufe des Organum auftreten, das heißt also an jenen Stellen des musikalischen Geschehens, wo auch nach unseren Begriffen ein Drängen der Bewegung vorherrschen muß, während hingegen Anfang und Ende stets die Beruhigungsmomente des Einklanges oder der Oktave, seltener der Quinte aufweisen. Diese Beobachtung läßt wohl kaum einen Zweifel, daß die im gewissen Sinne „dissonante" und daher von latenten Spannungen erfüllte Tendenz der Quarte trotz ihrer konsonanten Geltung bereits hier instinktiv erfühlt worden war. Es läßt sich daher schon beim Parallel-Organum ein feines Differenzierungsgefühl für die einzelnen konsonanten Verhältnisse erkennen, für das uns heute, infolge Gewöhnung an wesentlich gröbere, ja gröbste Spannungsreizungen allerdings das volle Verständnis fehlt. Es ist demnach wohl anzunehmen, daß wir im Hucbaldschen Organum einem bereits vorgeschrittenen Stadium der Entwicklung der Mehrstimmigkeit gegenüberstehen, dem wesentlich einfachere vorangegangen sein müssen. Ganz undenkbar ist es jedoch, in jener in Schottland geübten alten Art der Mehrstimmigkeit, von der die „Descriptio Cambriae" des Giraldus Cambrensis berichtet, ein Singen in Terzen und Sexten zu vermuten, oder gar beim Organum eine Parallelbewegung in Terzen anzunehmen[1]. Abgesehen davon, daß die Erkenntnis der harmonikalen Spannungsenergien dieser „unvollkommenen" Konsonanzen erst dem hohen Mittelalter, vor allem im Fauxbourdon bewußt wurde, — ja erst bewußt werden konnte, widerspricht eine solche Annahme auch der musikalischen Auffassung des nordischen Menschen. Denn jenes Spannungsmoment der Terzen und Sexten ist nicht allein ein rein akkordliches, sondern ist ebenso untrennbar verbunden mit dem Bewegungsprinzip des melodischen

[1] Vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie [2], S. 3 u. 25 und Handb. d. Musikgesch. I/2, S. 145.

Geschehens. Wir haben jedoch, wie bereits früher erwähnt wurde, gewichtige Gründe zur Annahme, daß der Begriff des Melodischen und somit der Bewegung dem Nordländer ursprünglich etwas ganz Fremdes ist, daß sein primitives musikalisches Bewußtsein, wie wir den uns bekannten ersten Entwicklungsstadien der Mehrstimmigkeit entnehmen können, vielmehr fast ganz der ruhenden Erscheinung des Klanges unterstand. Und nur diese spezielle Veranlagung für Klangvorstellungen gibt uns überhaupt eine Erklärung für die uns so seltsam erscheinende Welt des Organum, ferner für die Bevorzugung der einfachsten Elemente des Naturklanges: Oktav–Quinte–Quarte[1].

Das Moment drängender Bewegung, welches allen linear-melodischen Gebilden, zumal den melismatischen Choralgesängen eigen ist, mußte jedoch auch für den nordischen Menschen Vorbild und Anstoß sein, dieses Prinzip der Bewegung, als der Grundlage eines jeden auf höherer Stufe stehenden musikalischen Vorganges, in irgendeiner Form den primitiven Klangvorstellungen einzuordnen. Dieses war einerseits durch den Wechsel der Klangqualität, anderseits direkt durch die Durchsetzung der Organalstimme mit linear-melodischen Elementen zu erreichen. Die Organalstimme des folgenden Beispieles:

Coussemaker, Histoire de l'harmonie, S. 226 (vgl. Riemann Handb. d. Musikg. I/2, S. 147).



kommt dadurch zustande, daß fast auf jedem Tone des Cantus firmus die Klangqualitäten bei Beschränkung auf die Relationen Oktav (Einklang), Quinte und Quarte verändert und hierdurch akkordliche Kontraste geschaffen werden; nur Quartenparallelen kommen noch vereinzelt vor, so daß auch hier das früher über die Bedeutung der Quarte Gesagte eine Bestätigung findet. Diesem einseitigen Vorherrschen akkordlicher Spannungsenergien entspricht nun aber ganz das unmelodische Gepräge der Organalstimme, wenn wir hier überhaupt von einer „Stimme" im melodischen Sinne sprechen wollen.

Ob ein solches Verfahren, das die einseitige Betonung einer rein klanglichen Anschauung wieder mit aller Schärfe bewußt werden läßt, in der Praxis um 1100

[1] Daß wir uns heute so schwer von der Vorstellung eines linearen Geschehens in den ersten Phasen der Mehrstimmigkeit befreien können, ist wohl hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, daß wir infolge einer beinahe tausendjährigen traditionellen Gewöhnung heute kaum mehr fähig sind, Klänge anders denn im Zusammenhange mit Bewegungskräften zu hören und zu verstehen.

— aus dieser Zeit stammt das Beispiel — ausgedehntere Anwendung fand, dürfte einigem Zweifel unterliegen. Denn bereits die näheren Ausführungsbestimmungen der Theoretiker für das Organum, sowie die frühesten praktischen Denkmäler, die uns erhalten sind, geben die Gewißheit, daß die Gestaltung der Organalstimme schon viel früher auch Erwägungen melodischer Natur gehorchte. So erhält die Organalstimme des oben mitgeteilten „Cunctipotens genitor" sofort ein melodisches Aussehen, wenn, wie in dem Beispiele durch schwarze Noten angedeutet ist, die größeren Intervallsprünge teilweise durch Verbindungsnoten ausgefüllt werden, ähnlich wie dieses Hieronymus de Moravia in der „Discantus positio vulgaris"[1] vorschreibt. Aber auch im älteren Organum Note gegen Note herrschen Einflüsse melodischer Art überall dort vor, wo andere Intervalle als die vollkommenen Konsonanzen stehen. Besonders die in Kompositionen der Praxis häufig vorkommenden Sekunden und auch die Terzen lassen sich nur durch das Eindringen linearer Kräfte erklären[2]. Trotz des Vorherrschens klanglicher Erwägungen an einzelnen Punkten und Zäsuren des Cantus firmus-Verlaufes erfolgt daher an den übrigen Stellen die Gestaltung der Organalstimme ganz frei und mit dem Bestreben, hier ohne akkordliche Bezugnahme auf den Verlauf des Cantus firmus eine melodische Verbindung zwischen den festen klanglichen Polen herzustellen. So ergibt sich nun die merkwürdige Erscheinung, daß die Organalstimme trotz ihrer klanglichen Abhängigkeit vom Cantus firmus immer mehr zur ausgesprochenen Melodiestimme wird, d. h. zur jenen Stimme, in welcher sich das eigentliche kunstmäßige Geschehen abspielt, während hingegen der Cantus firmus mehr oder minder in seiner melodischen Erstarrung verharrt.

Vermutlich unter dem Einflusse südlich-orientalischer Musikanschauung[3] löst sich eine der Richtungen der Mehrstimmigkeit, welche für die Entwicklung der Folgezeit im 12. Jahrhundert von großer Bedeutung wurde, von der für die organale Vorstellung charakteristischen Bewegung der Stimmen Note gegen Note ab und differenziert die beiden Stimmen in fortschreitendem Maße. Und bald entwickelt sich nun die Oberstimme über langen, auseinandergezerrten Haltetönen des choralen Tenor zum freien, weit ausgedehntem Koloratur-Melisma, das eine organale, klangliche Bindung zum Cantus firmus meistens nur mehr am Anfange und Ende seines Verlaufes erkennen läßt, im Innern jedoch melodisch selbständig und unabhängig gestaltet ist.

In den frühen Organakompositionen der Pariser Notre Dame-Schule ist dieser mit äußerster Konsequenz durchgebildete Kontrast zwischen dem reichbewegten Oberbaue und dem völlig erstarrten Tenor auf das Deutlichste zu erkennen[4]. Damit eröffnen sich Ausblicke auf neue Möglichkeiten musikalischen Geschehens, die hier vor-

---

[1] Coussemaker, Scriptores I, S. 95—96 und Histoire de l'harmonie, S. 250 ff.

[2] Anonymus II (Couss. Script. I, S. 311), Componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter, ut discantus sit per se pulchrior, et ut per ipsas magis consonantiis delectemur. Consonantia est diversorum sonorum sibimet permixtorum. Dissonantia dura collisio. — Vgl. hierzu die Beispiele bei Riemaun l. c., S. 141, 148—151. —

[3] Vor allem dürften die Kreuzzüge derartige Anregungungen vermittelt haben, die der Norden aufgriff, aber ganz selbständig durchformte. Beim Betrachten der Solokoloraturen der Pariser Organa habe ich stets die Empfindung, als seien diese Gesangsvirtuosen auf den Leib geschrieben, die ursprünglich südlicher Musikkultur entstammten.

[4] An veröffentlichten Beispielen für die Kunst der Notre Dame-Schule ist neben den beiden Perotinschen Organa in Coussemakers L'art harmonique, Nr. 1 und 2 besonders das Alleluia Pascha zu nennen, welches Friedrich Ludwig in der ZfM V, S. 448 mit einer trefflichen Besprechung edierte.

erst nur den denkbar schärfsten, schier unüberbrückbaren Gegensatz einer rein idealistisch-geistigen und einer rein naturalistisch-sinnlichen Auffassung erkennen lassen[1]. Wir stehen in diesen Werken bereits an der Schwelle einer neuen künstlerischen Bewegung, die in der Musik denselben zeitlichen Verlauf nimmt, denselben örtlichen Gegenden ihre Entstehung und Entfaltung verdankt wie in der bildenden Kunst: der Gotik.

Bekanntlich machen sich in der romanischen Baukunst schon sehr frühe gotische Tendenzen bemerkbar, aber in vorerst mehr äußerlicher Art. Denn wir empfinden zum Beispiel die reichverzierten gotischen Portalvorbauten, die an spätromanischen Kirchen angebracht wurden, als etwas Unorganisches, das unwillkürlich die Vorstellung des „Aufgesetzten" hervorruft; erst mit dem Momente, als auch die konstruktiven Teile des Baues mit dem neuen Geiste erfüllt wurden, beginnt die reife Zeit der Gotik. Ähnlich verhält es sich auch in der Musik! Im ältesten Organum herrscht einzig ein ausgesprochen räumliches Klanggefühl vor, das völlig ruhendes, unsinnliches Gepräge hat. Mit der nach und nach immer mehr hervortretenden Verselbständigung der Oberstimme tritt jedoch diesem das konträre Prinzip melodisch-sinnlicher Bewegung gegenüber. Ebenso wie im Übergangsstadium des romanischen zum gotischen Architekturstile empfinden wir daher bei musikalischen Formen, wie jenen von der Art der erwähnten älteren Organa (zumal jenen Leonins), den Widerstreit zwischen der vollen Erstarrung des Tenor einerseits und der von überströmender Melismatik bewegten Linie des Oberbaues anderseits als krasse, organische Diskrepanz[2]. In dem Dualismus dieser Organa ist nun aber das künstlerische Problem deutlich gestellt, dessen Lösung der musikalischen Gotik der Folgezeit vorbehalten war: den künstlerischen Ausgleich zu vollziehen zwischen dem spiritualistisch-übersinnlichen und dem naturalistisch-sinnlichen Gesetze, zwischen Transzendentalismus und Realismus. Für den Musiker ergab sich demnach folgende Aufgabe: das starr-dogmatische Fundament des Tenor mußte, bei voller Wahrung seines geistig-unsinnlichen Charakters, in irgendeiner Form der sinnlichen Bewegungstendenzen des Oberbaues teilhaftig gemacht, zu diesen in musikalische Beziehung gebracht werden; der zügellose Naturalismus des Oberbaues hingegen dem geistig-religiösen Ideengehalte des Tenor unterstellt, durch diesen gebändigt und in Schranken gehalten werden.

Eine solche Aufgabe war mit den alten technischen Mitteln kaum zu lösen. Denn eine völlige Angleichung des Tenor an die sinnlich-melodischen Momente des Oberbaues hätte zur Preisgabe seines geistig-ideellen Inhaltes führen müssen. Und in der

---

[1] Im Gegensatze zu dieser Auffassung steht jene J. Handschins (ZfM VI, S. 549), welcher der Ansicht ist, daß diese Differenzierung der Stimmen „gewissermaßen den größeren historischen Abstand zwischen der Entstehung der Choralstimme und der Gegenstimme symbolisiert". — Auch auf S. 551 werden dem schöpferischen Akte historisierende Tendenzen unterlegt, die ich gerade für die mittelalterliche Kunstauffassung für gänzlich ausgeschlossen halte.

[2] In diesem Sinne kann ich auch der Anschauung Handschins (l. c. S. 550), Leonin und Perotin stünden sich etwa gegenüber „wie die Verkörperung naturhafter Freiheit und rationaler Gebundenheit", nicht beipflichten. Denn wenn man bedenkt, daß die bei Leonin unverbindbar erscheinenden Gegensätze „naturhafter Freiheit" einerseits, rationalster Gebundenheit — dieses Moment übersieht Handschin! — anderseits, durch Perotin einer vermittelnden Ausgleichung zugeführt worden waren, so wird man zugeben müssen, daß eben gerade Perotins geniale Neuerung trotz ihrer rationalen Gebundenheit die eigentliche befreiende Kunsttat darstellt. — Vgl. auch Perotinus Magnus von Friedrich Ludwig (AfM III, 1921, S. 361 ff.), wo in scharfer Erkenntnis und mit vollem Rechte Perotin als einer der größten Meister der Musik bezeichnet wird.

Tat können wir in jenen musikalischen Formen, in welchen der Tenor sich den Bewegungsformen des Oberbaues Note für Note anschmiegt, allmählich immer mehr den Verzicht auf die Präexistenz eines entlehnten Cantus firmus beobachten. Das gilt bekanntlich für die Form des Conductus sowie, soviel ich beurteilen kann, für die im strengen Gegenbewegungsdechant gehaltenen, mensurlosen, häufig reich melismatischen liturgischen Organa, die sich auch in deutschen Ländern noch im 14. Jahrhundert erhalten haben.

Die repräsentative Kunstform der musikalischen Gotik des 12. und 13. Jahrhunderts, welche hier Lösung und Erfüllung brachte, ist jedoch die Motette, in ihrer Vermählung sinnlich-unsinnlicher Werte das ebenbürtige Gegenstück zur unvergleichlichen Erscheinungswelt der gotischen Kathedralen, die aus dem gleichen geistigen Nährboden emporwuchsen.

Bereits in den Organa ist das Melismatische nicht so sehr und ausschließlich durch im strengen Sinne melodische Momente bedingt, sondern durch das — wenigstens in der Mehrstimmigkeit — ganz neuartige Vorwalten eines organisierten rhythmischen Geschehens (des „Modus"), das sich schon in den dem Wirken der beiden Pariser Meister zeitlich vorangehenden Kompositionen aus St. Martial in Limoges ausprägt[1] und seinen Ursprung vermutlich aus der mit mathematischer Präzision gestalteten Versrhythmik der französischen Dichtung jener Zeit ableitet[2]. Durch syllabische Unterlegung eines neuen Textes unter die melismierte Oberstimme entsteht dann bekanntlich die Motette[3]. Die dem Melodischen eigene Bewegungstendenz wird nun durch die rhythmisch-metrische Gliederung einer rationalen Umwertung unterzogen; sie wird hier eigentlich erst mit vollem Bewußtsein aus dem Zusammenhange mit dem Melodischen losgelöst und zum selbständigen Bewegungsprinzip des musikalischen, taktmäßigen Rhythmus in unserem Sinne erhoben. Und dieses Vorherrschen rhythmischer Bewegungsvorstellungen wird noch besonders augenscheinlich durch die ausschließliche Beschränkung auf den dreiteiligen musikalischen Rhythmus, wobei es für die Erkenntnis mittelalterlicher Anschauungsart wieder sehr lehrreich ist zu sehen, wie die kirchliche Scholastik auch hier wieder bemüht ist, das sinnliche Moment, das gerade ternären musikalischen Rhythmen eigen ist, durch den Hinweis auf die göttliche Trinität in eine idealistische Sphäre zu erheben.

So treten nun im Motet der hohen Gotik die Momente klanglicher und melodischer Gestaltung in den Hintergrund — in dieser Beziehung ist im Motet kaum ein nennenswerter Fortschritt wahrzunehmen —, der kompositionelle Aufbau vollzieht sich vielmehr in den einzelnen Stimmen durch die strenge Gliederung rhythmischer Bewegungsimpulse[4]. Diese sind zumeist von verschiedener Art, d. h. der Modus kann

---

[1] Vgl. Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts, Kongreßbericht der JMG III, Wien 1909, S. 111 ff. — J. Handschin, Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?: ZfM VI, S. 545 f.

[2] Vgl. Edm. Faral: Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Paris 1923.

[3] Wie seinerzeit bei den Tropen dürfte auch hier die Textierung auf das Versagen der nordischen Sänger zurückzuführen sein, langgedehnten Melismen auf einer Silbe stimmtechnisch gerecht werden zu können. —

[4] Dehio, Das Straßburger Münster, S. 12/13: „Das System der französischen Kathedralen geht darauf aus, einen höchsten Reichtum von Bewegungsvorstellungen auszulösen; ihnen gegenüber steht im Bewußtsein das ruhende Raumbild an zweiter Stelle".

in jeder Stimme ein anderer sein, so daß durch das Gegeneinanderausspielen der häufig in jeder Stimme selbständig und schematisch gegliederten Rhythmenkomplexe eine unerhörte, in der abendländischen Musikgeschichte ganz einzig dastehende Intensität rhythmischer Dynamik erzielt wird, die außerdem noch durch die textliche und später sogar sprachliche Verschiedenheit der einzelnen Stimmen eine weitere Steigerung erfährt. Von besonderer und ausschlaggebender Bedeutsamkeit ist jedoch die Erscheinung, daß nun — vermutlich durch die Initiative Perotins — auch das starre Fundament des noch immer dem Choral, bzw. kurzen Ausschnitten aus diesem, entlehnten Tenor von dieser rhythmischen Bewegung mitgerissen wird und, losgelöst von aller Schwere, an dem allgemeinen Bewegungskanon teilzunehmen scheint. So erscheint nun der ganze Bau in allen seinen Teilen von den konstruktiven Ideen eines ausschließlich rhythmischen Geschehens beherrscht[1].

Das Wunderbare des gotischen Kunstwillens besteht nun darin, daß der Tenor — trotz seiner Teilnahme an den sinnlichen Bewegungstendenzen der Oberstimmen — dessen ungeachtet seinen religiös-geistigen Charakter, der gerade in der Zerstörung des äußerlich Sinnenmäßigen beruhte, nicht nur voll beibehält, sondern daß diese Entsinnlichung hier noch bis zur äußersten Kraßheit gesteigert wird. Denn nirgends im ganzen mittelalterlichen Musikgeschehen ist die Zerrüttung der liturgischen Lehnweise in ihren sinnlich-melodischen Momenten mit solch offensichtlicher und bewußter Konsequenz auf die Spitze getrieben, wie in der berüchtigten „Zerpflückung" der Lehnmelodie im Motettentenor durch die summierende Art der Aneinanderreihung der Melodietöne zu völlig gleichgebauten (iso-)rhythmischen Gruppen, die, meist nach regelmäßigen Pauseneinschnitten, unaufhörlich wiederkehren und sich nur durch die Verschiedenheit des Tonverlaufes unterscheiden, welcher sich jeweils durch die mathematisch exakte Abzählung der Cantus firmus-Töne für jedes rhythmische Schema ganz zufällig ergibt, ohne daß dabei im Geringsten auf ursprünglich melodische oder textliche Zusammenhänge Rücksicht genommen würde. So gelangt daher in der durchaus konstruktiv-mechanistischen Anlage[2] des Motettentenores trotz ihrer sinnlich-rhythmischen Bewegtheit doch wieder die für die Anschauung des mittelalterlichen Menschen charakteristische Überwindung der Materie durch geistige Werte zu vollendetem Ausdrucke. Und dieser Mechanismus tönend bewegter Rhythmen beherrscht nun auch den ganzen Oberbau, dessen Stimmen durch die dem Motet eigene textliche und sprachliche Verschiedenheit, ferner durch ihre modale Selbständigkeit sonst ein ganz individuelles Eigenleben führen. Hierfür, sowie überhaupt für das mittelalterliche Lehnwesen bezeichnend ist ihr Austausch und ihre verschiedenartige Kombinierung in manchen Motetten, so daß man hier mit Recht von „wandernden Melodien" sprechen kann.

Keine andere musikalische Kunstform hat es je gewagt, derart heterogene Gebilde,

---

[1] An Motettensammlungen sei verwiesen auf Coussemakers (L'art harmonique) Auswahl aus Cod. Montpellier und P. Aubry, Cent motets du XIIIe siècle, 1908. — Für die Entwicklung vgl. die meisterhafte Darstellung Fr. Ludwigs in Slbd. V, 1904 JMG, Die 50 Beispiele Coussemakers usw.; Slbd. VII, 1906 JMG, Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung; Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I, Abt. 1, 1910; Arch. f. Musikw. V, 1923, Die Quellen der Motetten ältesten Stils.

[2] Dieses schematisch-konstruktive Gestaltungsprinzip des gotischen Stiles gestattet es Friedrich Ludwig, in seinem „Repertorium" für die Klarlegung des jeweiligen Tenorbaues wenige sinnreich erdachte Buchstabenformeln ohne Zuhilfenahme von Notenbeispielen anzuwenden.

wie sie uns in den einzelnen Stimmen vieler Motetten als etwas sowohl ästhetisch-inhaltlich als oft auch musikalisch Unverbindbares entgegentreten, zu einem mehrstimmigen Verbande zu verschmelzen. Und doch entspricht gerade diese Verquickung religiöser und weltlicher Motive, die einer engstirnigen, nur mehr von Gefühlsideen beherrschten Welt naturgemäß unfaßbar und barbarisch erscheinen muß, im höchsten Sinne auch der Anschauung jener gewaltigen Geistesbewegung des germanischen Mittelalters, welche sich nichts Geringeres zur Aufgabe gemacht hatte, als „die gesamte Kultur auf spiritualistischer Grundlage und vom Gesichtspunkte einer idealistischen Welterklärung zu einer einheitlichen geistigen Organisation zusammenzuschließen“[1]. Ich wüßte keine Erscheinung auf dem gesamten Gebiete der Kunst, wo dieses allgemein geistige Problem der Zeit eine solch einheitliche künstlerische Ausprägung gefunden hätte, wie in dem bewundernswürdigen Mechanismus des Motets, durch welchen die kontrastierendsten Elemente eines komischen Geschehens dem Dogma eines Willens unterstellt, nun vom Sinnlichen in das Übersinnliche erhoben werden. Und so ist auch die gleichzeitige Verwendung religiöser und weltlicher Texte nur von diesem eigenartigen Standpunkte der spätmittelalterlichen Zeit aus zu begreifen, welche den Begriff der Frauenverehrung, der den profanen Texten zumeist zugrunde lag, „unter der Einwirkung einer asketischen Zeitbildung mehr und mehr spiritualisierte und zu mystischer Andacht und Heiligenverehrung steigerte“[2]. So erscheint selbst im Sinnlich-Naturalistischen der Gotik jede individuelle Prägung unterdrückt, eine Feststellung, welche besonders für die Kunstauffassung der kommenden Frührenaissance von Wichtigkeit ist.

Der Verfall des Motets begann mit jenem Momente, als durch allmähliches Überwiegen weltlicher Texte in den Oberstimmen, schließlich durch Verwendung weltlicher Tenores jene Beherrschung naturalistischer Auffassung durch übernatürliche Werte, wie sie im liturgischen Tenor zum Symbol geworden war, verloren ging. Die Verbindung weltlicher und religiöser Motive wurde von einer neuen Menschheit als Widerspruch empfunden, der zu einer Scheidung der bisher ideell verbundenen Gegensätze drängte. Besonders waren es Einflüsse der weltlichen Liedformen, wie des französischen Rondeau, die sowohl inhaltlich als formal den typischen Aufbau des Motets berührten. In dem bekannten Refrainmotet, das Coussemaker „L'art harmonique“ Nr. 36 veröffentlichte[3] und dessen Tenor aus aneinandergereihten Refrains von Liebesliedern besteht, bricht der ungezügelte Naturalismus derart hemmungslos hervor, daß der einst so beziehungsvolle Ernst des Motettenfundamentes hier direkt in das Groteske umgedeutet erscheint. Als rein weltliche Form konnte sich das Motet infolge der geistig-mechanistischen Tendenz seines Aufbaues unmöglich behaupten und so übernehmen hier nun Rondeau und Ballade die Führung.

Im alten Sinne lebt das Motet auch noch im 14. Jahrhundert fort, bei allerdings wesentlicher Änderung seiner musikalischen Struktur. Auch die inhaltlichen Kontraste erscheinen hier gemildert und einer ausgleichenden Annäherung unterzogen. Es sind zumeist Texte sowohl ernst-lehrhafter als kirchlich-religiöser Tendenz, die sich über der unerschütterlichen liturgischen Grundlage des Tenorbaues erheben. Und als starr feierliche Kirchen- und Staatsmotette erhält sich die Form noch bis in den Anfang

[1] Dvořak, l. c. S. 55.
[2] Ed. Wechßler, Das Kulturproblem des Minnesangs, Bd. I, 1909, S. 219.
[3] Vgl. hierzu die Besprechung Ludwigs in Slbd. V, 1904, S. 213.

des 15. Jahrhunderts als letztes Symbol einer fernen, transzendent-geistigen Kunstanschauung.

Es sind bisher keine musikalischen Denkmäler bekannt geworden, welche die Bestätigung erbracht hätten, daß die Bewegung der nordischen Gotik auch in Italien festen Fuß gefaßt hätte. Und so wie Italien in der bildenden Kunst, und zumal in der Architektur die gotischen Einflüsse stets nur als etwas Fremdartiges, dem nationalen Empfinden Widersprechendes entgegennahm und höchstens rein äußerlich verarbeitete, — die erdgebundene Sinnenfälligkeit seiner breitgelagerten gotischen Dome steht im vollen Gegensatze zu dem höhenstrebenden, unsinnlichen Transzendentalismus der nordischen Kathedralen — ebensowenig konnten die geistig-technischen Probleme gotischer Polyphonie der südlichen Empfindungsweise voll entsprechen. Die neuen Kräfte, die zu Beginn des Trecento in Florenz und Oberitalien wach werden, zeigen daher keinen inneren Zusammenhang mit den Strömungen, welche auch auf musikalischem Boden die nordischen Kulturvölker während der letztvergangenen Jahrhunderte bewegten.

Der Erscheinung Giottos und seiner Nachfolger stehen in den Gestalten der Florentiner und oberitalienischen Madrigalisten des 14. Jahrhunders künstlerische Individualitäten von ebenbürtiger Bedeutung und Größe gegenüber. Wie in der bildenden Kunst tritt auch in diesen neuartigen Kompositionen das Individuelle an die Stelle des abstrakt Gebundenen der „barbarischen" Gotik. Während der Künstler des nordischen Mittelalters sich verpflichtet fühlt, alle subjektiven Regungen dem Zwange einer über ihm stehenden geistigen Idee unterzuordnen, ist es nun die Persönlichkeit des Künstlers allein, welche aus innerer Nötigung und ohne irgendeine von außen kommende Bindung anzuerkennen, nach eigenem Ermessen die Materie formt. Alles Konstruktive und Schematische, das die französische Motettenkunst in stärkstem Grade aufwies, ist daher aus dieser Kunst verbannt; das geistige Prinzip durch ein ausgesprochen sinnlich-naturalistisches verdrängt; die für die Anschauung der Gotik bezeichnende Verquickung von Geistlichem und Weltlichem einer scharfen Trennung unterzogen, bei vorläufig fast ausschließlicher Bevorzugung des Weltlichen.

Aus den Madrigalen, Balladen, Caccias der Italiener weht uns wieder sinnlich-naturalistisches Empfindungsleben einer südlichen Rasse entgegen. Das „Melodische" tritt wieder in seiner vollen Bedeutung in den Vordergrund und bestimmt allein den formalen Verlauf. Die technischen Mittel des melodischen Formaufbaues sind jedoch neu und originär erfunden; es scheint beinahe, als ob sich diese Menschen jetzt erst mit einem Schlage wieder lange verborgen gehaltener Kräfte bewußt geworden wären, die das Schicksal ihnen, als den Erben einer klassisch ausgeglichenen, von irdischen Schönheitsidealen beseelten Kultur, verliehen hatte.

Jede dieser Kompositionen stellt einen einheitlich geschlossenen Organismus dar, aus dem kein Glied mehr wegzudenken ist. Von radikaler Bedeutung wurde daher die ganz veränderte Auffassung der Funktion des Tenor, welcher nicht mehr entlehnt ist, und, seines geistigen Charakters völlig entkleidet, nunmehr zur zufällig gestalteten, dem jeweiligen Verlaufe des Oberbaues angepaßten harmonischen Stützstimme herabsinkt. Der ganze kompositionelle Aufbau vollzieht sich nunmehr von oben nach unten. Eine oder zwei in duettierendem Wechselverhältnis stehende Oberstimmen dominieren

ausschließlich; sie sind die alleinigen Träger des Textes. Am bedeutsamsten ist jedoch die individuell freie melodische Ausprägung der Oberstimme. Dem Melos stehen hier wieder unbehinderte Entfaltungsmöglichkeiten zu Gebote. Diese Bewegtheit des Melos jedoch ausschließlich aus der vorzugsweise instrumentalen Bestimmung dieser Kompositionen abzuleiten, wie das meistens bisher der Fall war, ist nicht ganz richtig; die tieferen Ursachen hierfür beruhen vielmehr in einer dem italienischen Süden eigenen, gemäßigten Auffassung vom Wesen des Melodischen, welche hierin einen glücklichen Ausgleich zwischen nordischer Erstarrung einerseits, orientalischem Bewegungstaumel anderseits herzustellen vermochte. Denn was das Melos der Trecentisten sowohl von der zügellosen Melismatik des Ostens, als auch von den starren Fesseln der modalen Metrik des Nordens schied, war seine aus einem natürlichen Formempfinden geborene freisymmetrische und wohlabgewogene Gliederung. Wir begegnen hier wieder weitgeschwungenen, jedoch taktmäßig-periodisch abgegrenzten Melodiezügen; die häufig verwendeten Melismen sind bei aller Wahrung des melodischen Spannungsmomentes einer ebenmäßigen rhythmischen Gliederung unterworfen. Und daher tritt nun hier einer der wichtigsten melodischen Gliederungsbehelfe in den Vordergrund: die Sequenz.

In der Erscheinung der Sequenz liegt wohl das äußerlich bestechendste Merkmal dieser neuartigen Auffassung des „Melodischen", welche sich auch noch mit der klassischen unserer Zeit auf das Engste berührt. Denn durch die unmittelbare, weiterführende Wiederholung einer melodischen oder rhythmischen Phrase auf veränderter Stufe wird deren Eigenwirkung gesteigert; sie erhält individuelles Leben und wird so zum ausdrucksfähigen musikalischen Gedanken, zur charakterisierenden Gebärde. Wir stehen heute im allgemeinen den sequenzierenden Koloraturen dieser Madrigale infolge einer Übersättigung an solchen nachgerade zur Schablone gewordenen Formen zwar mit gemischten Gefühlen gegenüber und pflegen sie daher kurzweg als instrumentalen Manierismus abzufertigen. Jedoch mit Unrecht! Denn gerade die langen Melismen am Anfange und Schlusse jeder Madrigalstrophe schöpfen den Empfindungsgehalt des auf wenige Takte zusammengedrängten Textes in musikalischer Beziehung erst näher aus, und zwar als vorbereitendes Anheben einer Gemütsspannung, die in der Mitte die Worte verdeutlichen, sowie auch als deren nachzitterndes Abklingen. Gerade in den Melismen spielen sich daher die Hauptmomente des musikalisch-künstlerischen Geschehens ab. Und durch die Sequenz wird nun die Bewegungsspannung des Melos zur höchsten Intensität einer individuell-innerlichen Ausdrucksspannung erhoben[1]. — Der neue, spezifisch moderne Begriff des „Melodischen" besteht daher

[1] Daß das Prinzip der Sequenz bereits weit über die Zeit der Florentiner Ars nova zurückreichen und besondere Bedeutung in der weltlichen einstimmigen Musik gehabt haben dürfte, möchte ich hier nachdrücklich betonen, obwohl ich hierfür bei dem Mangel an veröffentlichten Quellen fast nur Vermutungen hegen kann. Jedenfalls spielt die melodische Sequenz in der orientalischen Musik eine große Rolle und wohl ebenso auch in jener des südlichen Abendlandes. Ich verweise hier vor allem auf das von Riemann (Hdb. d. Musikg. I/2, S. 149/151) wiedergegebene Organum zu Ehren des hl. Jakob von Compostella (etwa 1140). — Auch in den älteren Organa-Kompositionen der Pariser Schule glaube ich ursprüngliche Einflüsse melodischer Sequenzierung erkennen zu können. (In diesen Zusammenhang gehört auch das Prinzip der „Wiederholung" in den sogenannten Stimmtauschformen; vgl. hierzu Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, 1923, S. 11ff.) Das Kennzeichen des ausgebildeten gotischen Stiles bildet hingegen die rhythmische Sequenz, welche sich am deutlichsten in den modalen Tenores offenbart. — Der nordischen Musikanschauung des Mittelalters scheint daher der Begriff der melodischen Sequenz ursprünglich völlig fremd gewesen und erst durch den Süden vermittelt worden zu sein.

im Ausgleiche und in der gegenseitigen Durchdringung ungebunden- (d. h. aus den Fesseln modaler Rhythmik losgelöster) rhythmischer und melodischer Bewegungsvorstellungen zu einem einheitlichen und individuell gestalteten Organismus.

Schon Riemann (Hdb. d. Musikgesch. I/2, S. 308 ff.) hat den planvollen harmonischen Aufbau in den Kompositionen der italienischen Madrigalisten erkannt und hervorgehoben. Ebenso wie in der malerischen Darstellung der italienischen Frührenaissance der Raumzusammenschluß zum erstenmal als unumgänglichste Voraussetzung einer ausgeglichenen und naturgetreuen Bildwirkung durchgeführt worden war, wurden nun auch die musikalischen Raumvorstellungen der Klänge innerhalb der Periode in gesetzmäßige, innere Beziehung gebracht, d. h. dem tonalen Zusammenschlusse unterstellt, während sie vordem — wenigstens im mittleren Verlaufe der Periode — nur zufälliges Ergebnis der Stimmenführung waren. Damit tritt zum erstenmal in der Mehrstimmigkeit das Prinzip einer bewußten klanglich-harmonischen Durchbildung zutage. Von Bedeutung ist nun wieder die Erscheinung, daß das Melos des Oberbaues zu dem tonalen Akkordgefüge ebenfalls in enger organischer Beziehung steht. Denn ebensowenig wie die Tonalität des akkordlichen Zusammenhanges nur als nachträgliche, vertikale Projektion der dem melodischen Verlaufe der Oberstimme immanenten Harmonik zu betrachten ist, sind wir umgekehrt berechtigt, die Existenz eines harmonischen Grundgerüstes als primäres Stadium des Schöpfungsaktes anzunehmen, dem als sekundäre Phase dann erst die melodische Ausgestaltung des Oberbaues nachfolgte. Es gehört vielmehr zu den musikalischen Stilmerkmalen der italienischen Frührenaissance, daß die künstlerische Konzeption sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung im wesentlichen parallel gehend und einheitlich erfolgte, wodurch nicht nur das Bestehen eines Cantus firmus überflüssig, sondern auch das Prinzip der sukzessiven Stimmenanordnung fast gänzlich ausgeschaltet wurde[1].

So ist in dieser wahrhaften „Ars nova" durch Verschmelzung und Konzentration der drei musikalischen Bewegungskräfte: Melos–Rhythmus–Harmonik ein neuer Begriff des „Musikalischen" entstanden, dessen Grundlage im Wandel der Zeiten trotz aller Modifikationen bis auf unsere Tage unverändert geblieben ist. Dieser Ausgleich schließt nun das Walten abstrakter, außerhalb der künstlerischen Persönlichkeit tätiger Kräfte vollständig aus. Die dem mittelalterlichen Kunstwollen eigene, geradezu asketische Verleugnung des Persönlichen weicht nun einer nachdrücklichen Hervorhebung des künstlerischen Ingeniums. Und während früher die zeugenden Kräfte auf den Künstler von einer jenseits menschlichen Begreifens liegenden Außenwelt einströmten und von ihm nach mechanistischen Gesetzen zum künstlerischen Gebilde gestaltet wurden, entkeimen diese jetzt dem menschlichen Unterbewußtsein und drängen in steter innerlicher Durchformung allmählich nach außen.

Einer ähnlichen Ausdruckskunst begegnen wir im 14. Jahrhundert auch in der

[1] Ein gelegentliches Vorherrschen des einen oder anderen Momentes soll damit nicht geleugnet werden, ist jedoch als Abweichung vom Typischen anzusehen. — Im obigen Sinne kann selbst die Caccia nicht als streng polyphone Form bezeichnet werden. Denn wenn auch die Präexistenz der kanonisierenden Stimme selbstverständlich ist, so beweist doch die für die Caccia bezeichnende akkordliche Fundamentierung des Oberbaues, daß dieses Prävalieren einer Stimme als ein wesensfremdes Zwangsmoment empfunden wird, dessen lineare Auswirkung daher durch eine starke Betonung des räumlich-harmonischen Zusammenschlusses gehemmt wird.

weltlichen französischen Musik, obwohl hier das künstlerische Schaffen noch derart in den Anschauungen der Gotik verankert war, daß eine Übernahme von formalen Elementen aus der italienischen Praxis von vornherein ausgeschlossen war. Es ist jedoch bezeichnend, daß mit Machaut auch in Frankreich zum erstenmal die Anonymität des Schaffenden aufgehoben erscheint. Denn diese scheinbar belanglose Tatsache beweist deutlich, daß nun auch auf geistlichem Gebiete in der spätgotischen Bewegung der schöpferische Akt immer mehr im Künstler selbst seinen Ausgang nimmt und die alte Abhängigkeit von einem äußeren Zwange allmählich zurücktritt.

In den Motetten Machauts ist von jenem Ausgleich der musikalischen Einzelkräfte, den wir in der gleichzeitigen italienischen Kunst beobachten konnten, äußerlich noch wenig zu verspüren. Es sind noch fast ausschließlich rhythmische Energien, welche die musikalische Gestaltung beherrschen. So ruht der mehrstimmige Bau noch immer auf demselben breiten Fundamente eines schematisch gebauten Tenor, dessen Cantus firmus nun auf beliebig lange, isorhythmisch gebaute Gruppen und Gruppenkomplexe mit regelmäßigen Pauseneinschnitten aufgeteilt ist und hierbei den melodischen Zusammenhang der einzelnen Töne weniger denn je berücksichtigt. Hingegen gestattet die längere Ausdehnung des Cantus firmus einen reicheren Wechsel der klanglichen Möglichkeiten. Der Cantus firmus wird, wie auch schon früher, einmal oder öfter wiederholt, und zwar meistens in stets diminuiertem Zeitmaße, so daß hier dasselbe Prinzip einer kontinuierlichen Bewegungssteigerung verfolgt erscheint, welches bei den gotischen Domen durch die mit jedem neuen Stockwerke erfolgende Diminution und Vervielfältigung der emporstrebenden Bewegungskräfte schließlich den Eindruck des völligen Verflüchtens dieser Kräfte in übersinnliche Welten hervorruft.

Neu ist im vierstimmigen Satze das Hinzutreten eines Contratenor, welcher fundamentverstärkende Bedeutung hat und besonders auch als Ersatz für den Tenor eintritt, wenn dieser pausiert. Er hat ganz das Aussehen eines selbständigen, alternierenden zweiten Tenors und ist wie der Tenor ebenfalls in symmetrisch wiederkehrende, isorhythmische Gruppen gegliedert. Durch diesen Contratenor, der zum Cantus firmus des Tenor frei hinzuerfunden ist, erhält nun aber der Unterbau ein ganz anderes Gewicht: das ideell-geistige Prinzip des schematisch gebauten Tenor erhält durch den neuen „Gegentenor" eine Ergänzung nach der harmonisch-sinnlichen Seite hin. Hierdurch wird die rein konstruktive Basis von früher gleichzeitig zu einer klanglich-harmonischen und damit genau jene äußerliche, sinnliche Wirkung erstrebt und erzielt, welche die harmonische Stützstimme des Tenor bei den Italienern ganz ausschließlich auszulösen hatte. Die Art, wie dieses Ziel hier erreicht wird, ist jedoch ebenso verschieden, wie für die Divergenz zwischen südlicher und nordischer Musikanschauung bezeichnend. Denn während in der italienischen Trecentokunst der harmonisch fundamentierende Unterbau das Ergebnis rein instinktiver, sinnlicher Impulse ist, entsteht bei Machaut der klanglich-harmonische Eindruck der Unterstimmen erst durch die komplementäre Verdichtung zweier verschiedenartig, jedoch streng mechanistisch angeordneter Kräfte.

Von dem äußerlich starren Unterbaue heben sich die Oberstimmen der Motetten Machauts durch ihre fließende Bewegung, die kaum noch modale Einflüsse verrät, derart ab, daß man im ersten Momente glauben könnte, sie seien vollständig frei

und ohne gesetzmäßige Bindung entstanden. Und doch sind diese scheinbar so frei geführten Oberstimmen, wie F. Ludwig nachgewiesen hat[1], zum mindesten für den Großteil ihres Verlaufes ebenfalls isorhythmisch gebaut. Die naturalistisch-sinnliche Wirkung der melodischen Bewegung erscheint daher auch hier durch starr konstruktive Kräfte bedingt. Durch die in diesen Motetten zu konstatierende Übersteigerung dieser Kräfte wird nun gleichsam deren Überwindung herbeigeführt, das geistige zu einem sinnlichen Erlebnis. Es kann daher geradezu als Charakteristikum der musikalischen Spätgotik — auch jener des 15. Jahrhunderts — bezeichnet werden, daß die technischen Grundlagen des kompositionellen Aufbaues noch durchaus geistiger Art sind, während die äußere Wirkung durch die individualisierende, naturalistische Formung des Künstlers zu einer rein sinnlichen wird, so daß der noch stets waltende starre Mechanismus des Kompositionsprinzipes kaum mehr zu erkennen ist[2].

Es sei gestattet, an den von Johannes Wolf (Gesch. d. Mensuralnotation, Bd. II und III) veröffentlichten Motetten[3] Machauts dieses sonderbare Prinzip des isorhythmischen Aufbaues etwas näher zu beleuchten:

„De bon espoir“ — „Speravi“ (Wolf Nr. 15):

I. Teil (1—102): Im Tenor wird der C. f. (1—53) in rhythmisch neuer Gliederung wiederholt (54—102). — Motetus und Triplum bilden drei gleiche, isorhythmische Gruppen von je 34 Takten (am Anfange einige rhythmische Freiheiten!) 1—34, 35—68, 69—102. —

II. Teil (102 bzw. 103—152): Tenor wie im I. Teile auf $^1/_2$ diminuiert: 103—$128^1/_2$, $128^1/_2$—152. — Motetus und Triplum drei isorhythmische Gruppen von je 17 Takten: 102—118, 119—135, 136—152.

„He mors“ — „Quare non“ (Wolf Nr. 14):

I. Teil (1—78): Der C. f. ist im Tenor auf sieben rhythmisch gleiche achttaktige Gruppen aufgeteilt, welche abwechselnd durch vier- und zweitaktige Pausen getrennt sind. — Die Oberstimmen lassen keine strenge isorhythmische Gliederung erkennen, höchstens am Ende einzelner Perioden, z. B.: 11—16, 33—38, 55—60, besonders im Motetus. Wichtig ist hingegen die strenge Pausengliederung: einer Brevis-Pause des Triplum entsprechen stets zwei Brevis-Pausen im Motetus, vgl.: 17, 39, 61. —

II. Teil (79—115): Im Tenor auf $^1/_2$ diminuierte Wiederholung des I. Teiles. — Oberstimmen streng isorhythmisch in drei elftaktigen Gruppen: 79—89, 90—100, 101—111. —

„Felix virgo“ — „Ad te suspiramus“ (Wolf Nr. 16):

I. (Durchführungs-)Teil (41—148): Sowohl der C. f. des Tenor als auch der Contra bestehen aus drei isorhythmischen, melodisch verschiedenen Gruppen von je

---

[1] Vgl. ZIMG VII, S. 411 usw.

[2] Es ist hierfür bezeichnend, daß selbst ein scharfer Beobachter wie H. Riemann (Hdb. d. Mg. I/2, S. 336ff.) die isorhythmische Disposition der Motetten Machauts nicht erkannt hat, obwohl ihm die „motivisch vollständig gleiche Anlage“ in einzelnen Teilen der Ballade „S'amours“ höchst merkwürdig vorkommt. Hingegen erkennt er im Hdb. d. Mg. II/1, S. 113 irrigerweise Dunstable im Hinblicke auf dessen „Veni sancte Spiritus“ den Ruhm zu, diese neue (isorhythmische) Variationstechnik erfunden zu haben, während es sich hier nur um eine wenigstens bei Dunstable bisher singuläre Nachahmung des französischen Motettenprinzipes des Trecento handelt (vgl. hierzu Ludwig, ZIMG VII, S. 411). —

[3] Auch das „Kyrie“ der Messe von Machaut weist (teilweise freie) isorhythmische Disposition auf. Vgl. Ludwig, ZfM V, S. 441. — Die von mir früher vermutete Kolorierung des Tenor durch das Triplum (Stud. z. Musikw. VII, 23) scheint jetzt auch mir nicht mehr zu bedeuten als eine mehr zufällige und unbewußte, aus technischen Notwendigkeiten hervorgegangene „Nachzeichnung“ des Tenorverlaufes. —

36 Takten: 41—76, 77—112, 113—148. — Die Oberstimmen lassen keine strenge Isorhythmik erkennen, jedoch ist auch hier — kaum erkennbar — eine schematische Gliederung in drei symmetrische Perioden von je 36 Takten vorhanden (41—76, 77—112, 113—148), die im rhythmischen und melodischen Aufbaue vollständig verschieden sind; jedoch fallen in jeder Periode die Pausen der einzelnen Unterabschnitte genau auf dieselbe Stelle. Besonders im Motetus ist das Erkennen dieser schematischen Pausengliederung etwas schwierig, weil hier der Anfang der neuen Gruppe mitten in den Verlauf der melodischen Phrase fällt. Die Aufteilung ergibt das nachstehende Bild, wobei die eingeklammerten Zahlen den jeweils eingestreuten Pausen entsprechen:

Triplum:	11+(1)+10+(2)+11+(1) :	11+(1)+10+(2)+11+(1) :	11+(1)+10+(2)+11+(1)
Motetus:	13+(1)+17+(2)+3 :	13+(1)+17+(2)+3 :	13+(1)+17+(2)+3
	A = 41—76 :	B = 77—112 :	C = 113—148

Die Gliederung erfolgt hier ausschließlich durch die exakt symmetrische Anordnung der Pausen.

II. Teil (149—202): Tenor genaue, auf $1/2$ diminuierte Wiederholung des I. Teiles. — Beide Oberstimmen wieder isorhythmisch: 149—166, 167—184, 185—202. Anfang und Schluß des Triplum weisen einige Freiheiten auf. —

„Quant en moy" — „Amara valde" (Wolf Nr. 13):

I. Teil (1—108): C. f. im Tenor auf sechs 18taktige, isorhythmische Gruppen verteilt. — Auch hier ist in den Oberstimmen die symmetrische Gliederung äußerlich schwer erkennbar; nur einige isorhythmische Paralellstellen fallen auf. Die Einteilung in drei 36taktige Gruppen A, B, C ist folgende:

			a		b	
Motetus	A:	(1—11) +	12—24 +	(25—29) +	30—36	
und	B:	(37—47) +	48—60 +	(61—65) +	66—72	
Triplum	C:	(73—83) +	84—96 +	(97—101) +	102—108	
		(11) +	13 +	(5) +	7	= 36
		24	+	12		= 36

Die eingeklammerten Zahlen bedeuten hier, daß die betreffenden Takte rhythmisch und melodisch vollständig frei behandelt sind. Mit „a" und „b" sind jene Partien bezeichnet, welche auf isorhythmischer Grundlage an genau derselben Stelle jeder Gruppe stets wiederkehren.

II. Teil (109—143): Tenor wiederholt I. Teil bei Diminution auf $1/3$. — Oberstimmen drei 12taktige isorhythmische Gruppen: 109—120, 121—132, 133—143. —

Aus den beiden letzten Beispielen geht mit Deutlichkeit hervor, daß selbst in den scheinbar rhythmisch und melodisch freigestalteten Partien des Oberbaues das mechanische Prinzip gesetzmäßiger und symmetrischer Ordnung vorherrscht. Ja man könnte beinahe versucht sein, in der mystisch verhüllten und ausgeklügelten Zahlensymbolik dieser Periodengliederung nachwirkende Einflüsse neupythagoräischer oder orientalisch-arabischer Spekulation zu vermuten[1]. Auffallend ist in dieser Beziehung die Bevorzugung ungerader Taktzahlen beim Periodenbau, oder wie im letzten Beispiele durch Zusammenfassung unsymmetrischer und auch in musikalischer Beziehung ungleichartiger Perioden plötzlich relativ einfache Zahlenverhältnisse resultieren.

---

[1] Vgl. H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters, S. 24, 177 ff. —

In dieser isorhythmischen Motettentechnik tritt uns das starre mittelalterliche Konstruktionsideal zum letztenmal mit voller Schärfe entgegen. Im Gegensatze zur metrisch-modalen Gebundenheit der Stimmen in der älteren Motette bildet hier die konstruktive Grundlage ein freigestaltetes rhythmisches Gerippe, das mehrfach in stets neuer melodischer Einkleidung wiederkehrt. Trotz der scheinbar ganz freien linearen Führung der Stimmen ist jedoch das „Melodische" erst an letzter Stelle für den Aufbau maßgebend. Denn bei der Gestaltung der Variationsteile mußte vor allem auch die harmonikale Ausgleichung der jeweils neuen melodischen Umkleidung des polyrhythmischen Gerippes in Beobachtung gezogen werden, weil auch in der vertikalen Durchbildung vernünftige klangliche Verhältnisse erzielt werden mußten. Der melodischen Veränderung entspricht daher in jeder Variationsgruppe auch eine Veränderung der akkordlichen Struktur; ja der letzteren ist in technischer Beziehung sogar primäre Bedeutung beizumessen.

Ein solches durch und durch mechanisches Konstruktionsprinzip, welches das „Melodische" gänzlich rhythmischen und klanglichen Erwägungen unterordnet, muß uns heute schlechtweg als unmusikalisch erscheinen, wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß die fast unfaßliche Beherrschung der Technik, die in diesen Motetkompositionen zur Anwendung gelangt, sogar noch das Kunststück fertig brachte, trotz aller rhythmischen und akkordlichen Gebundenheit auch das lineare Moment in den einzelnen Stimmen derart durchzubilden, daß diese die Schwungkraft scheinbar frei und unabhängig geformter Melodiezüge aufzuweisen vermögen. Die kaum zu überbietende Starrheit des technischen Verfahrens verschwindet hier so völlig, das Geistige wird nun dem Ästhetisch-Sinnlichen derart sublimiert, daß es äußerlich kaum mehr zum Bewußtsein kommt. Und so gehören diese isorhythmischen Motetten zu den imponierensten Meisterwerken der Musikgeschichte. Man begreift es daher, daß das hier zugrunde liegende technische Prinzip noch lange Zeit später, selbst noch bei Dunstable und Dufay, Nachahmung fand, nachdem bereits längst andere Formen künstlerischer Gestaltung aufgekommen waren, wenn es einem Komponisten darum zu tun war, einen Nachweis seines technischen Könnens zu geben, oder wenn es galt, irgendeiner feierlichen kirchlichen oder politischen Handlung eine besondere musikalische Weihe zu verleihen. Vergleicht man damit irgendeine „Festmusik" aus unserer Zeit, so wird man auch des tiefliegenden Abstandes gewahr werden, der Mittelalter und neue Zeit in der Wertung der Vorstellung zeremonieller Würde von einander scheidet: dort konzentrierteste Steigerung des Konstruktiv-Technischen als Symbol höchster Geistigkeit, hier jedoch restlose Veräußerlichung des allgemein Sinnfälligen.

Zwei Singspiele des Sperontes

Von

Arnold Schering, Halle a. d. S.

Die Geschichte des frühen deutschen Singspiels ist eng mit Leipzig und den drei Namen Christian Felix Weisse, Joh. Georg Standfuß und Joh. Ad. Hiller verknüpft. Über seine Anfänge hat G. Calmus gehandelt[1]. An der Tatsache, daß Weisse und Standfuß mit dem aus dem Englischen genommenen „Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber" 1752 der deutschen Singspielbewegung die Richtung vorzeichneten, wird nichts zu ändern sein. Indes verdient darauf hingewiesen zu werden, daß der Sinn für Singspielformen in Leipzig schon geraume Zeit vorher lebendig war, und zwar von der Literatur jener „Dramme per musica" her, die als Gratulations- und Huldigungskantaten zur Zeit Bachs eine besondere Gruppe öffentlicher Festakte ausmachten. Der anspruchsvolle Titel „Dramma" für Stücke wie Bachs „Zufriedengestellten Äolus" hat zwar nie mehr bedeuten sollen als einen Hinweis darauf, daß der Hörer einen wenn auch noch so winzigen dramatisch zugespitzten Konflikt in Dialogform zu erwarten habe, — von szenischer Darstellung ist nirgends die Rede, weder bei „Nachtmusiken", die bei Fackellicht vor sich gingen, noch bei hochzeitlichen Tafelmusiken. Aber die Empfindung, wenigstens einem Surrogat der Oper gegenüberzustehen, war dabei doch immer lebendig, und seit die Oper in Leipzig eingegangen war (1720), ließ man sich diesen Ersatz um so lieber gefallen.

Zur allegorischen und mythologischen Huldigungskantate alten Schlages hatte sich schon vor Bach eine Art bürgerliche Kantate gesellt, die — am liebsten im Rahmen geselliger Hochzeitsfeiern — Charaktertypen aus dem wirklichen Leben auftreten ließ. Das erste mir bekannte Leipziger Beispiel, ein vom Nikolaiorganisten Daniel Vetter gedichtetes und komponiertes Scherzspiel über die Frage „Ob es wol gethan sey, daß ein Junggeselle eine Witwe heyrathe?" vom Jahre 1698, bei der Brautsuppe eines befreundeten Paares aufgeführt, läßt Fabella (eine Freundin), Celadon (einen Freund der jungen Eheleute) und Melimbus (einen „lustigen Kerl") in einem Rezitative und Arien mischenden Dialog vergnüglich die gestellte Preisaufgabe lösen. Die Musik ist verloren. Es liegt nahe, an eine Aufführung in komischem Kostüm auf improvisierter Bühne zu denken.

Vetters Strophen kamen aus der Quelle her, die der begabte Christian Weisse der galanten Leipziger Lyrik erschlossen hatte. Über Bachs Bauern- und Kaffeekantate geht die Entwicklung weiter und nimmt in zwei Stücken seines poetischen Freundes Picander „Die Leipziger Messe" und „Das angenehme Leipzig"[2] Züge an, die geradenwegs auf die Werkchen weisen, denen diese Zeilen vor allem gelten. Beide Dichtungen — wenn man ihnen die Ehre dieses Namens lassen will — sind, wie sich aus Späterem ergeben wird, für das damals unter Joh. Gottlieb Görners Leitung

[1] Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, 1908.

[2] Picanders Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte, anderer Teil, 2. Aufl. 1734, S. 554 ff. u. 559 ff.

stehende akademische Collegium musicum geschrieben und mögen Görner selbst zum Komponisten gehabt haben. Beidemale sind gegen das Ende zu Anspielungen auf das akademische Studium eingeflochten, beide Stücke tragen die übliche Bezeichnung „Drama (!) per musica“. Die „Leipziger Messe“ ist ein Dialog zwischen Merkur und der Stadt Leipzig, die hier wie andernorts unter ihrem mythologischen Schäfernamen Philuris auftritt. Merkur ist soeben vor dem Stadttor eingetroffen, hört, daß gerade Messe ist, und läßt sich nun von der „geliebten Philuris“ allerlei tolle Sehenswürdigkeiten auf Straßen und Plätzen zeigen. Es geht nicht sonderlich fein in diesem Singspiel zu. Man merkt eine Hinneigung zum Hamburger Operngeschmack und ein offensichtliches Sichgehenlassen gegenüber den Dichtungen, die Picander für Bach schrieb, so daß der Gedanke nicht ganz abzuweisen ist, der Geschmack der Görnerschen Kollegstudenten habe erheblich unter dem des Bachschen Kollegiums gestanden. Hier eine milde Probe:

Philuris. Wie hurtig, schau, Mercurius,
Reist hier der Artzt die Zähne raus,
Sobald er pfeifft
Und nach dem Querl und Löffel greifft,
So fällt der Zahn heraus.

Mercurius. Sieh da! hier auch ein Medicus!
Das ist der Mann,
Der Sausen, Brausen in den Ohren
Mit einem Pulver heilen kann.
Wie schrecklich hat er doch geschworen,
Und hälts doch selber nicht vor wahr.

Philuris. Die arme Wurm-Frau sitzt allein,
Und solte doch bei ihr
Der größte Zulauff seyn.
Das kömmt mir fremde für.

Aria.

Kaufft doch, kaufft doch Würmer-Kuchen!
Kommt und kaufft doch fleißig ein.
Solt ich manchen Reiffen-Rock
Und Peruquen untersuchen,
O so würde manches Schock
Große Würmer drunter seyn. Da Capo.

Mercurius schlägt am Ende vor, „ehe wir zu Bette gehn“, ein Lied auf das Wohl Leipzigs anzustimmen, was in einer „Aria Tutti“ geschieht:

Leipzig bleibe stets gesegnet,
Stets in Frieden und beglückt!
Biß die Zeiten selbst beschliessen,
Und die Wolcken schmeltzen müssen,
Wenn die Welt das Ende schickt.
Leipzig bleibe stets gesegnet,
Stets in Frieden und beglückt!
So sehen wir Handel und Wandel in Sachsen
Noch ferner in Segen und Überfluß wachsen,
So bleiben Gewölbe und Cassen geschmückt. Da Capo.

Das zweite Stück, „Das angenehme Leipzig", beginnt mit einer Anrede des Chors der vier Jahreszeiten an das angenehme Pleißathen und läßt dann eine jede von ihnen nacheinander in Rezitativen und ein bis zwei Arien die für sie schicklichen Reize der Stadt preisen. Der Sommer z. B. spricht:

(Rezit.) O Leipzig hast du nicht von mir
Die meiste Zier?
Es gehet dir zu meinen Zeiten wohl,
Du erndtest lauter Wollust ein.
Es würde mir zu lange seyn,
Dir mein Verpflegen herzusagen.
Hier steht ein Cariol,
Dort ein bespannter Wagen,
Da fährt ein Mann mit seiner Junge-Frau
Nach Gohlis, Gautsch nach Zöbicker,
Nach Eutritsch und nach Lindenau,
Das Merseburger Bier,
Die Kirsch- und Aepffel-Kuchen
Daselbsten zu besuchen.
Und kömmt die Vogel-schiessens Zeit,
Wie sind die Bürger nicht erfreut,
Die sich in ihrem Schützen-Graben
Schon lange drauf probiret haben usw.

Auch hier vereinen sich alle am Schluß zu einem Lob- und Wunschlied auf die nach ihrer Ansicht unvergleichliche Stadt.

Was bei Picander hart und zopfig vorgebildet ist, erscheint ein Jahrzehnt später in verfeinerter Gestalt. Im Jahre 1749 kam in Leipzig der Text einer kleinen Dichtung heraus:

Der Frühling, ein Singspiel: von Sperontes. Die Composition ist von Herr[n] J. G. A. Fritzschen. 1749. [Vignette] Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften[1].

Personen: Gardinio, Urbano, Hortensia, Sylvia; Chor der Gärtner und Schäfer. Der Schauplatz ist „ein Garten in einer angenehmen Gegend vor Leipzig". Mit einer Chorarie beginnt das Stück:

Erschallet ihr Thöne! erklinget ihr Lieder!
Der fröhlichste Zeitpunkt, der Frühling schmückt wieder
Der Tellus vor neuen verjüngtes Revier.
O Freunde! Wie steigen die grünenden Saaten!
Was brechen für Blüthen auf Stengeln und Schnaten
Nach dem beschwerlichen Winter herfür! v. A.

Hortensia und Sylvia wandeln im Grünen und tauschen ihr Entzücken über die Lieblichkeiten des Frühlings. In einem Duett preisen sie Gärten, Felder, Bäume, Wälder, worauf Hortensia nach kurzem Rezitativ das Veilchen besingt:

Schönster Erstling, edle Blume,
Hoch an Werth und groß an Ruhme,

[1] Exemplar in der Sächs. Landesbibliothek Dresden, Texte Nr. 1142, 47; vgl. G. Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig, 1909, S. 312.

Obgleich niedrig und gebückt,
Holdes Veilchen, sey gepflückt!
Möchtst du doch beständig bleiben!
Denn ich kann es nicht beschreiben,
Wie mich dein Geruch erquickt. v. A.

Das klingt ganz anders als bei Picander. In ähnlicher Weise wendet sich Sylvia an die Maiblume:

Angenehmes Mayenblümchen,
Mein Vergnügen, meine Lust!
Deine wunderschöne Blüthe,
Deine seltne Kraft und Güte
Ziert und labet meine Brust. v. A.

Jetzt kommen die verliebten Schäfer Gardinio (Arie „In Gesellschaft schöner Kinder Ist die Lust verdoppelt schön") und Urbano (Arie „Holde Düfte, sanfte Lüfte") und vereinen sich, ohne daß aus der anmutigen Plauderei irgend eine Handlung herauswüchse, mit den Mädchen und dem Chor zu einer Schlußarie (Tutti):

Glückseliges Leipzig, dein Außen und Innen
Vergnüget das Herze, ergetzet die Sinnen:
Du bist ein gelobtes Land!
Muß der Frühling gleich vergehen,
Bleib dein Ruhm doch immer stehen
Und der ganzen Welt bekannt. v. A.

Die allem Anschein nach ungedruckt gebliebene Musik des Stückes ist verloren. Über Fritzsch (Fritsch) weiß Gerber im Tonkünstlerlexikon nur mitzuteilen, daß er um 1760 als Tonkünstler in Leipzig lebte und verschiedene Orchesterpartien, Klaviersoli und Trios komponiert habe. Im „Neuen Lexikon" glaubt er ihm noch die Verfasserschaft einer im Breitkopfschen Verzeichnis angezeigten Pantomime „Arlequin der Wilde" zuschreiben zu sollen. Fritzsch, mit Vornamen Johann Gottlieb August, war am 27. Januar 1727 als Sohn eines Rechtsanwalts in Düben geboren und 1740 als Alumnus unter Bach auf die Thomasschule gekommen[1]. Wie lange er hier Schüler war, läßt sich nicht feststellen. Das Abgangszeugnis des Rektors Ernesti lautete[2] nicht eben schmeichelhaft: „dimissus ante tempus ob impuritatem vitae et negligentiam literarum". Also moralisch nicht einwandfrei und faul! Ein paar muntere Klavierpolonaisen und zwei orchesterbegleitete Hochzeitsarien von 1737 stellen ihn als Komponisten unter die kleineren Talente. Mit einem anderen jungen Leipziger, Gabriel Gottlieb Gerstenberg[er], war Fritzsch an der Komposition der „Neuen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden", Leipzig 1746 (5. Teil 1749) beteiligt, dem zweiten großen Leipziger Liederunternehmen nach Sperontes' „Singender Muse"[3].

Dieser Fritzsch hatte sich demnach mit Sperontes (Joh. Sigismund Scholze) zur Komposition des „Frühling" zusammengetan. Indessen scheint diese Arbeit nicht die

---

1 Bachjahrbuch 1907, S. 73, nach Bernh. Friedr. Richters Feststellungen.

2 Mitteilung B. Fr. Richters.

3 Ph. Spitta, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft I, 120 ff., wo für diese Sammlung noch Sperontes angenommen ist. M. Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert I, 104 ff. H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 217.

erste Frucht gemeinsamer Tätigkeit gewesen zu sein. Im Archiv des Leipziger Gewandhauses befindet sich, von der Forschung bisher unbeachtet geblieben, folgender Text:

> Der Winter, Ein Singspiel: Von der auf dem Richterschen Coffeehause in der Musik sich übenden Gesellschafft[1] in einem ausserordentlichen Concert aufgeführet. — Leipzig, Gedruckt bei Gottlob Friedrich Rumpff.

Das kleine Werk gibt sich, trotz der abweichenden Druckerfirma, nach Ausstattung und Anlage als ausgesprochenes Seitenstück zum vorigen. Vor allem ist auffällig, daß der Stoff wiederum auf die Freuden einer Jahreszeit anspielt. Da der Lokalstolz des barocken Leipzig sich nicht nur auf seine geistige Vormachtstellung im Lande bezog, sondern auch auf die damals allgemein als „schön" gerühmte landschaftliche Umgebung der Stadt, so konnte bei der Bürgerschaft nichts besser verfangen als eine immer wiederholte öffentliche Anerkennung dieser zweiten Tatsache. Auch Bachs Äoluskantate ist im Grunde nichts anderes als eine Verherrlichung Leipzigs im Schmucke des Herbstes. An Personen des Singspiels sind genannt: Achates, Aegon, Lycidas, Camilla, Canidia, Elpis. Also wiederum Schäfernamen. Canidia und Aegon, ein bejahrtes Paar, irren im Schnee umher und beklagen die Rauheit des Winters:

Canidia. Ey! Ey! wie kalt, wie kalt!
Aegon. Das Sonnenlicht,
Das sich fern um den Südpol dreht,
Entziehet uns sein warmes Angesicht.
Can. Der strenge Nordwind wehet,
Durchstreicht das kalte Feld,
Und ändert die Gestalt
Der abgelebten Welt.
Aeg. Ey! Ey! wie kalt, wie kalt!

Aria Duetta.

Can. Wie beben die Glieder!
Aeg. Wie klappern die Zähne!
Beyde Wie zittert das Herz für Kälte, für Frost!
Aeg. Die zottlichten Pelze,
Can. Gefütterte Mützen
Beyde. Sind annoch zu wenig, die Leiber zu schützen;
Und wenn ich mich hinter dem Ofen gleich dähne,
Wird dennoch die Strenge des Winters gekost. v. A.

Alsbald treten Elpis und Lycidas zu ihnen und frischen den gesunkenen Lebensmut mit hoffnungsfrohen Worten auf. (Arien „Die Hoffnung scherzt mit Blumenkränzen", „Gottes Huld pflegt tausend Segen Auch in Eis und Schnee zu legen".) Aber Aegon beharrt in trüben Gedanken („Fort! rollet nur, ihr kalten Thränentropfen"), und Canidia glaubt bereits von fern die Leichenglocken läuten zu hören. Da sausen Achates und Camilla auf dem Schlitten heran (Aria „Das Schnauben

[1] Hierunter ist nicht das 1743 gegründete sog. Große Konzert zu verstehen, das im Gasthaus zu den drei Schwanen musizierte, sondern das Görnersche Collegium musicum, dessen Aufführungen jetzt im Sommer jeden Mittwoch von 8—10 in Schelhafers Haus, im Winter Montags von 8—10 in Enoch Richters Kaffeehaus, während der Messe sogar zweimal wöchentlich, stattfanden. Die ursprüngliche Bezeichnung Collegium musicum hatte die Vereinigung schon seit einiger Zeit abgelegt.

der Pferde, das Schwirren der Schellen, das Rauschen der Schlitten vergnüget das Herz" mit Tuttiwiederholungen) und laden die Freunde zu warmem Trunk in die Schäferhütte. Die Stimmung belebt sich (Aria en Menuet „Ein frey Gemüthe Und frisch Geblüthe Findt auch im Winter Fröhlichkeit", „Ergötzet euch, ihr muntern Kinder"), und das Ganze schließt unter Beteiligung eines Chors der Hirten und Gärtner mit:

Tutti. Laß durch alle Jahreszeiten,
Himmel, sich dein Gnadenlicht,
Wie bisher auf Leipzig breiten!
Terzetto. Wenn ihm auch nach deinem Willen
Winter zugetheilet ist,
Laß ihn bald den Lauf erfüllen,
Daß es wieder Frühling küßt,
Und es ihm an Fröhlichkeiten,
Ruh und Glücke nie gebricht. v. A.

Die Vermutung liegt nahe, daß der Dichter dieses „Winter" derselbe ist wie der des „Frühling", also Sperontes, und daß auch Fritzsch als Musiker wieder mitgewirkt hat. Nicht nur Versbau und Gedankengang beider Stücke entsprechen sich, auch der Ausdruck im einzelnen hat, gegenüber dem noch recht barock-kräftigen des Picander, im „Winter" das Feine, Anmutige der Schwesterdichtung und der übrigen Lyrik des Sperontes. Ein Lied auf das Schlittenfahren hatte er bereits in die 3. Fortsetzung der „Singenden Muse" (1745)[1] aufgenommen. Das Singspiel mag in dieselbe Zeit zu setzen und wohl gleichfalls von der „Musikübenden Gesellschaft" bestellt worden sein. Daß es das frühere von beiden gewesen ist, möchte man aus der Anonymität schließen; erst als es Beifall gefunden, wird Sperontes seinen allbekannten Decknamen nicht mehr haben verbergen wollen, und der Komponist wird damit einverstanden gewesen sein. Wenn Spitta übrigens[2] die Vermutung äußerte, einige Lieder im 4. Teile (1745) der „Singenden Muse" und die neu hinzugefügten der 4. Auflage des ersten Teils (1747) rührten vielleicht nicht von Sperontes selbst, sondern von einem gewandteren Musiker her, so würde sich das mit dem Hinweis auf Fritzsch wahrscheinlich machen lassen. In ihm hatte Sperontes einen Mann gefunden, mit dem sich kollegial arbeiten ließ, und neidlos wird er ihm den Erfolg seiner „Neuen Sammlung . . . Oden" gegönnt haben.

Die Bezeichnung „Singspiel" beider Stücke zeigt, daß man von der Übertreibung „Dramma per musica", die in den Kreisen der jüngeren Musiker wohl längst als solche empfunden wurde, zurückgekommen war. Aber auch „Singspiel" ist noch ein Euphemismus. In Wirklichkeit sind es noch immer Kantaten wie die Picanderschen. Sowohl das gemeinsame Stoffgebiet, wie auch die Epiloge auf Leipzig stellen sie in dieselbe Gruppe. Aber der ganze Ton klingt mehr nach der Zukunft hin; alles hat gleichsam mehr Pastellfarbe bekommen. Statt allegorischer Figuren erscheinen wirkliche Menschen, ins modische Schäfergewand zwar gekleidet und in der Sprache noch reichlich geziert, aber doch nicht ohne Anmut und Liebenswürdigkeit. Zwei Jahrzehnte weiter, und wir stehen vor Goethes „Laune des Verliebten", zu dem Sperontes mit

[1] Neudruck in den DDT, Bd. 35/36, S. 235.
[2] A. a. O. S. 123.

den Alexandrinerspielen „Das Kätzgen“, „Die Kirms“, „Das Strumpfband“ (1748) bescheidene Vorläufer brachte. Von Wichtigkeit ist ferner, zu bemerken, daß seine beiden Singspielversuche wie alle vorhergehenden im akademischen Boden wurzeln, dem Leipziger Studenten also die alte Neigung zum Opernhaften selbst da nicht auszutreiben war, wo die eigentliche Bühne fehlte.

Über den Charakter der Musik läßt sich nichts anderes sagen, als daß alle vorkommenden Arien, mit Ausnahme der Menuettarie im „Winter“, mit da Capo versehen sind. Daraus auf wirkliche, ausgewachsene da Capo-Arien zu schließen, träfe indes nicht das Rechte. Es werden da Capo-Lieder gewesen sein, wie sie sich in der „Singenden Muse“ und auch in Fritzschs Sammlung vielfach finden. Aria wird also als air verstanden. Ist diese Vermutung richtig, so hätten Sperontes und Fritzsch einen bemerkenswerten Schritt zum künftigen wirklichen Singspiel hin getan, das dem schlichten Liede den Vorrang vor der großen Arie zugestand. Es ließe sich geradezu eine geistige Brücke herstellen von der „Singenden Muse“ aus über den „Winter“ und „Frühling“ hinweg bis zum Standfuß-Hillerschen Singspiel, das bei aller seiner Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern doch nur im Punkte des gesprochenen Dialogs etwas Neues brachte. Für die abschließenden Kehraussätze wird Fritzsch einen Typus wie den aus Seb. Bachs Bauernkantate oder aus Nikolaus Bachs „Jenaischem Wein- und Bierrufer“ benutzt haben, der, von derselben Richtung herkommend, dieser Leipziger Quasi-Singspielliteratur am nächsten steht.

Statistik und Experiment bei der musikalischen Melodievergleichung

Von

Wilhelm Heinitz, Hamburg

Die moderne Bewegung in der Musik schenkt dem horizontalen Ablauf musikalischen Geschehens erneut starkes Interesse. Damit ist auch die Frage einer wissenschaftlichen Analyse und ästhetischen Beurteilung solcher Abläufe in den Vordergrund gerückt. Die gleichen Probleme, die z. B. viele Forscher in bezug auf die harmonische Konstruktion eines musikalischen Kunstwerkes beschäftigt haben (denken wir nur an die vielen Arbeiten über die ersten Akkorde des Tristanvorspiels!), erstehen damit auch für das, was man im weiten Sinne als Melodie bezeichnet. Ernst Toch z. B. hat im Anschluß bzw. in Weiterführung der Kurthschen Ideen eine Melodielehre geschrieben. Die Arbeit bietet dem Musikliebhaber manche Anregungen, ist aber wissenschaftlich nicht von Bedeutung. Ähnlich steht es leider mit den meisten Arbeiten, die sich auf diesem Gebiete zu bewegen versuchen. Dem vergleichenden Musikwissenschafter, der für die vielen Umschreibungen und Beschreibungen seelischer Erlebnisse bei der Behandlung des Materials nach einer positiven Erklärungsmöglichkeit sucht, bereiten solche Arbeiten zumeist große Enttäuschungen. Er wird deshalb nach Merkmalen suchen, die in gleicher Weise im Ablauf verschiedener Melodien ähnlich gerichtete Empfindungen bzw. Gefühle erregen. Das ist natürlich nicht leicht. Es ist um so schwieriger, als auf dem Wege solcher exakteren Analysen bisher überhaupt kaum etwas geschehen ist. Die Interessen der Tonpsychologie und der experimentellen Psychologie sind hier zumeist nicht über das Elementare hinausgekommen. Es ist auch schwer, weil ein großer Teil heutiger Musikwissenschafter und vor allem Musiker glaubt, daß man den Geheimnissen musikalischen Ein- oder Ausdrucks mit exakten (also etwa messenden) Methoden von keiner Seite näher kommen könne. Diese Skepsis ist verständlich aus der rein historischen oder ästhetischen Einstellung. Dennoch berechtigt sie u. E. nicht zu einem endgültigen Verzicht auf die Weiterentwicklung analytischer Methoden, die sich mehr oder weniger an den Naturwissenschaften orientieren. Wir denken hier an Statistik und Experiment.

Die Statistik hat bei manchem Musikwissenschafter vielfach unbewußt seit langem eine Rolle gespielt. Wenn man z. B. feststellt, daß bei einem bestimmten Komponisten oder in einer Musikepoche eine gewisse Stileigenheit häufiger auftritt als in einer andern, so ist das an sich natürlich eine Statistik. Sie würde für den modernen Naturwissenschafter allerdings unzulänglich sein, da sie sich in ihren Angaben auf die mehr unbestimmte Wortsprache beschränkt; anstatt ihre Ergebnisse in nackten Zahlen darzustellen.

Das Experiment dürfte dagegen bisher in der Musikwissenschaft (nicht in der elementaren Tonphysiologie!) nur ausnahmsweise und ohne rationelle Durchführung angewandt worden sein. Wir verstehen darunter die willkürliche Herbeiführung charak-

teristischer Abweichungen in einem musikalischen Reiz (hier also einer Melodie), um festzustellen, ob und wie auf diese Abweichung seelisch reagiert wird.

Während die Statistik an sich nicht zu Gesetzbildungen berechtigt (sie gibt uns nur den vorgefundenen Tatbestand an so und so vielen Beispielen), kann das Experiment durchaus dahin führen, daß man erkennt, wie eine Versuchsperson unter gleichen Reizbedingungen in ähnlicher oder gar gleicher Weise seelisch reagiert. Eine systematische Anwendung des Experiments auf Probleme musikästhetischer Art dürfte ein großes Gebiet musikalischen Erlebens aus der reinen Gefühlssphäre in die Erkenntnissphäre hinüberrücken. Bis zu welchem Grade das gelingt, kann man natürlich heute nicht voraussehen. Die Komplikation im musikalischen Geschehen ist so groß und so mit kulturellem Beiwerk behaftet, daß man vorläufig zufrieden sein muß, überhaupt einen gangbaren Weg in diese Welt hinein bahnen zu können. Die bisher bei solchen Unternehmungen gemachten Fehler scheinen uns zu sein: 1. daß man für die Beurteilung musikalischer Vorgänge zu komplexe, 2. zu elementare Unterlagen wählte. Im ersten Fall läßt sich die Kausalität eines Erlebnisses nicht genügend scharf umreißen, im zweiten Fall handelt es sich zumeist überhaupt nicht um musikalische, sondern etwa nur um tonphysiologische Zusammenhänge, worin sich gerade der nicht genügend musikalisch gebildete Naturwissenschafter leicht verirrt. Wir glauben die guten Aussichten der erwähnten Methoden nur dort erwarten zu dürfen, wo keinerlei Tendenz, sei es eine historische, eine rein musikalische noch eine naturwissenschaftlich analysierende, vorwaltet, um ein lebendiges Geschehen nur in einem ganz beschränkten Sinne zu erklären.
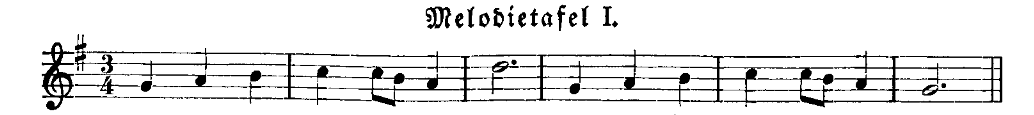
Hiernach stellen wir folgendes dar: Die subjektive Beobachtung an musikalischen Denkmälern verschiedener Zeiten und Völker hat uns gezeigt, daß bestimmte Merkmale im horizontalen Ablauf[1] bevorzugt werden, andere dagegen in ihrer Häufigkeit seltener sind. Das führte dazu, durch planmäßige statistische Untersuchungen eine wissenschaftliche Erhärtung dieser Tatsachen zu suchen. Auf diese Weise ließ sich z. B. zahlenmäßig exakt feststellen, daß bei einem erheblichen Melodiematerial etwa ein fallender Anfang in Verbindung mit steigendem Ende, ferner das Vorkommen der Gipfelnote nahe am Schluß u. a. m. relativ selten waren. Eine umfassende Arbeit hierüber, die vor allem bestimmt ist, an den Untersuchungen eine neue Methode darzustellen, ist bereits abgeschlossen und dürfte in absehbarer Zeit erscheinen.

Aus den Ergebnissen dieser genannten Arbeit haben wir einen einzigen Punkt herausgegriffen, nämlich die „Gipfelung" einer Melodie. Den Einfluß der Gipfellagerung versuchten wir durch das nachstehend beschriebene Experiment zu bestimmen.

Im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Übung wurde den Teilnehmern eine Improvisationsaufgabe gestellt, um diese in bezug auf Metrik, Takt, Periodizität, Intervallfolge, immanente Harmonik usw. kritisch zu behandeln. Da wir uns hier auf eine Betrachtung der Gipfelung beschränken wollen, so kommt für uns nur die Position und die Folge der Intervalle in Frage. Ein Teilnehmer schrieb die folgende Melodie an die Tafel:

[1] Wir wollen hierfür im folgenden der Einfachheit halber Melodie sagen, ohne auf eine scharfe Definition dieses dehnbaren Begriffes einzugehen.
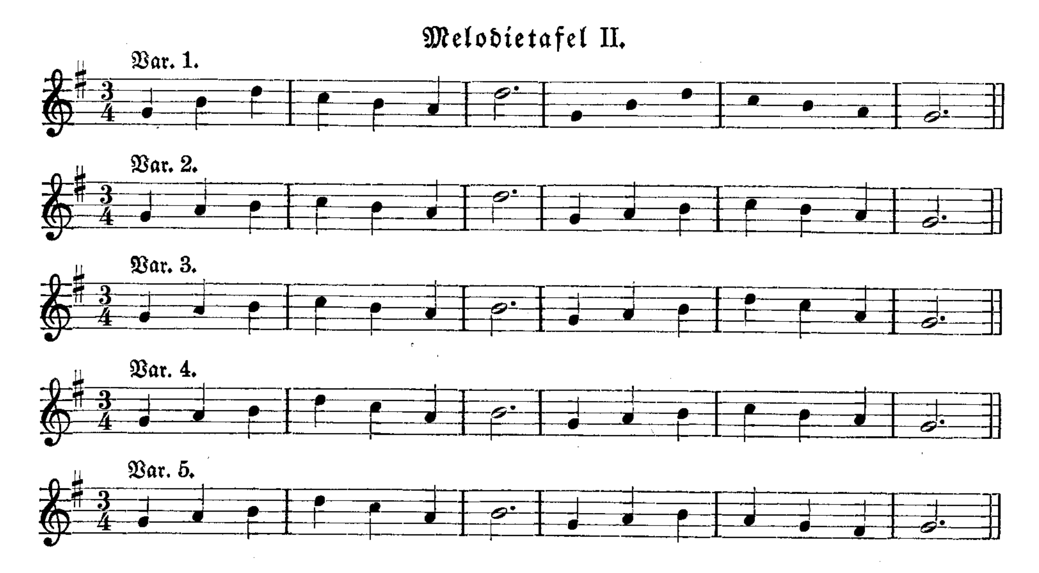
Melodietafel I.



Diese Melodie wurde zunächst metrisch in der Weise vereinfacht, daß der Achteldurchgang „h" im 2. Takt zu einem Viertel gemacht und das vorangehende „c" weggelassen wurde.

Aus der so entstehenden einfachen Tonfolge mit den denkbar einfachsten Kadenzverhältnissen wurden nun folgende Varianten gebildet:

Melodietafel II.



Wie die Beispiele zeigen, erfolgte die fernere Variierung durch Gipfelvermehrung bzw. Umlagerung des Gipfels (Var. 2, 3. Takt, Note „d").

Var. 1 zeigt danach die Gipfelnote „d" dreimal, davon zweimal auf leichtbetontem Taktteil. Var. 2 (Modell) hat den Gipfel nahe der Mitte, im Takt 3. In Var. 3 ist der (einzige) Gipfel in den 5. Takt, also gegen das Ende hin verlegt worden. Var. 4 ist insofern eine Umkehrung von Var. 3, als das Gipfel-„d" im 2. Takt, also nahe am Anfang liegt. In Var. 5 liegt der Gipfel wie in Var. 4 am Anfang. Außerdem wird abweichend von den übrigen Variationen im 5. Takt der untere Zeitton „fis" berührt.

Im Interesse einer musikalisch allgemein befriedigenden Bildung waren bei einzelnen Varianten geringe Veränderungen in der Intervallfolge nötig. So zeigt Var. 1 im 1. Takt anstatt des diatonischen einen harmonischen Durchgang. In den Var. 3, 4, 5 wurde die Terz statt der Quinte in den 3. Takt gesetzt. Diese Änderungen bedingen natürlich ohne weiteres eine Änderung der musikalischen Wirkung. Das aufwärts in die Dominantsept führende „h" in Takt 1 der Var. 2, 3 bedingt zweifellos eine größere musikalische Spannung als das Abwärtseinführen der Dominantsept „c" von „d" aus. Die Falltendenz der Sept tritt eben noch schärfer hervor, wenn sie die Gegenwirkung einer Aufwärtsbewegung darstellt, als wenn sie nur eine Phase

innerhalb des fallenden Ablaufs bildet. Es ist möglich, daß diese und ähnliche Umstände die eine oder andere Form unserer Varianten bevorzugen lassen. Aber sie sind es ja, wodurch eine Gipfelumlagerung z. T. bedingt ist. Beurteilen wir eine dieser Formen also nach dem Gipfel, so ist darin das Urteil über die Spannungs- und Entspannungsverhältnisse zum mindesten in nuce enthalten. Eine genaue Bestimmung der einzelnen Varianten nach ihren architektonischen Verhältnissen war aber vielleicht gerade darum um so dringender erforderlich. Wir nahmen diese Bestimmung vor nach einer Methode, die bisher u. W. in musikwissenschaftlichen Vergleichen rationell ebenfalls noch keine Anwendung gefunden hat. Wir fixierten eine Reihe von charakteristischen Umständen unserer Melodien durch zahlenmäßige Größen. So wurde die genaue Gipfellage bestimmt durch die Anzahl von 1/4-Notenwerten, die dem ersten Auftreten der Gipfelnote (hier „d") vorangehen bzw. dem letzten Auftreten folgen. Auf die taktische Position wurde dabei zunächst keine Rücksicht genommen. Es kam also für die Messung hier zunächst nicht darauf an, ob die Gipfelnote auf gutem oder schlechtem Taktteil stand. Für Var. 1 ergab sich in unserem Falle eine sogenannte Gipfelzone, d. h. es wurden mehrere Gipfelnoten mit den dazwischenliegenden Noten zu einer Einheit verbunden gedacht. Die näheren Angaben hierfür finden sich in den Spalten 1—3 der untenstehenden Tabelle (I). Dortselbst, in den Spalten 4, 5 findet sich die Summe der Halbtonstufen, die die Melodie in ihrem Gesamtverlauf steigt bzw. fällt. In den Spalten 6, 7 ist die Summe der Dauerwerte (in 1/4-Noten) genannt für steigend bzw. fallend eingeführte Töne. Jeder Anfangston einer Melodie wurde dabei als Steigeton angesehen. Spalte 8 gibt die Häufigkeit der Gipfelnote (höchste Note) in der Melodie an. Spalte 9 ist gleich dem Inhalte von Spalte 4, dividiert durch den Inhalt von Spalte 6, also Steigeintervallsumme, dividiert durch Summe der Steigetondauer! Die gleichen Werte gibt Spalte 10 für die fallende Bewegung an. In Spalte 11 finden wir endlich das Verhältnis zwischen Steige- und Falldauersumme. Spalte 12 gibt die Proportion der mittleren Steigehalbtonschritte zu den Fallhalbtonschritten, und Spalte 13 endlich die Proportion der dem Gipfel vorangehenden zu den ihm folgenden 1/4-Notendauerwerten.

Tabelle I.

	1/4-Noten vor Gipfel	1/4-Noten auf Gipfel	1/4-Noten nach Gipfel	1/2-Ton-Intervall ↗	1/2-Ton-Intervall ↙	1/4-Noten ↗	1/4-Noten ↙	Gipfel Häufigkeit	Mittlere Intervallgröße in 1/2-Tönen ↗	Mittlere Intervallgröße in 1/2-Tönen ↙	Steigedauer : Falldauersumme		
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
I.	2	10	6	19	19	8	10	3	2,4	1,9	1:1,3	1:0,8	1:3
II.	6	3	9	15	15	10	8	1	1,5	1,9	1:0,8	1:1,3	1:1,5
III.	12	1	5	14	14	10	8	1	1,4	1,8	1:0,8	1:1,2	1:0,4
IV.	3	1	14	14	14	10	6	1	1,4	1,8	1:0,8	1:1,2	1:4,6
V.	3	1	14	14	14	12	6	1	1,2	2,3	1:0,5	1:1,9	1:4,6

Diese Bestimmungen an einer Melodie sind natürlich nicht die einzig möglichen. In der oben erwähnten Arbeit wurden etwa 150—160 Bestimmungen aufgestellt. Hier dürften die elf aber vorläufig genügen.

Was geben uns nun diese Werte? Sie geben uns in exakten Größen eine Übersicht über gewisse architektonische Abweichungen der einzelnen Varianten. Soweit diese architektonischen Abweichungen andere energetische Spannungs- oder Entspannungsverhältnisse bedingen, sind also auch diese aus den Zahlengrößen mittelbar aufzuhellen.

Müßten wir z. B. die Var. 5 für musikalisch befriedigender erklären als die Var. 1, so würden wir zu untersuchen haben, ob und welche architektonischen Abweichungen für die Verschiedenartigkeit des Urteils bestimmend gewesen sein konnten.

Vergleichen wir nun einmal die Var. 1 mit Var. 5 in bezug auf den Gipfel-Einsatz. In beiden setzt der Gipfel etwa zu gleicher Zeit ein. In Var. 1 wird aber aus dem „Höhenpunkt" eine beträchtlich breite „Höhenzone" ($^{10}/_4$-Notenwerte). Diese Eigenart wirkt sich nun auch in andern Beziehungen aus. Zunächst zeigt Var. 1 eine größere Intervallbewegung ($2 \times 19 = 38$ gegen $2 \times 14 = 28$). Rein musikalisch gesprochen ist also Var. 1 weniger konzentriert, weniger ökonomisch gebaut als Var. 5. Diese beiden Varianten bilden ferner Extreme in bezug auf die Anzahl der steigenden bzw. fallenden Notenwerte. Während in Var. 1 die fallenden Noten quantitativ (10 gegen 8) überwiegen, tun es in Var. 5 die steigenden (12 gegen 6). Damit bekommt Var. 1 in ihrem Gesamtbilde die quantitative Tendenz des Fallens, Var. 5 die des Steigens. Da man cum grano salis (auch die Harmonie spielt hier natürlich noch eine Rolle!) das Steigen als spannendes, das Fallen aber als lösendes, entspannendes Moment bezeichnen kann, (diese Auffassung ist ja durchaus verbreitet), so trägt Var. 1 mehr den Charakter der Entspannung, Var. 5 aber den der Spannung. Wenn nun Spannung und Entspannung als seelische Erlebnisse für die Wirkung musikalischer Vorgänge mitbedingend sein können, so muß Var. 1 zu einem andern musikalischen Effekt führen als Var. 5. Unsere unten wiedergegebenen Resultate des Experiments bestätigen das. In Spalte 8 der Tabelle I sehen wir, daß Var. 1 den Gipfelton dreimal bringt. Var. 5 bringt ihn nur einmal. Da aber auch in den Var. 2—4 die Gipfelnote nur einmal auftritt und diese Varianten zweifellos musikalisch anders wirken als Var. 5, so kann die bloße Häufigkeit der Gipfelnote für den Charakter einer Melodie nicht entscheidend sein. Man darf also auch hier nicht auf Grund einer einzelnen Erscheinung Schlüsse ziehen wollen, sondern muß das Mit- und Gegeneinanderwirken sämtlicher zahlenmäßig erfaßter Eigenschaften kritisch beleuchten. Die Spalten 9 und 10 (mittlere Intervallgröße, d. i. Anzahl der $^1/_2$-Tonintervalle dividiert durch ihre Gesamtdauer in $^1/_4$-Notenwerten) zeigen, wie die Konzentration der Melodie sich in ihrem Verhältnis zur Quantitätsverteilung auf Steigen und Fallen darstellt. Var. 1 hat für das Steigen, Var. 5 für das Fallen das höhere Mittel der Intervallgröße. In Spalte 12 lesen wir dieses Verhältnis als Dezimalbruch ausgedrückt. Wie können nun unsere Varianten durch je drei Zahlenwerte möglichst exakt charakterisieren. Diese Werte sind die Inhalte der Spalten 11 12 und 13. Multiplizieren wir die Größen mit je 10, um die Dezimalstellen zu beseitigen, so bekommen wir folgende Zahlenformeln für die einzelnen Varianten:

Tabelle II.

I.	13	8	30
II.	8	13	15
III.	8	12	4
IV.	8	12	46
V.	5	19	46

In diesen drei variabeln Größen ist also die Struktureigenart, also auch Spannung und Lösung, jeder unserer fünf Varianten enthalten. Wir sehen sofort, daß sich keine der Melodien gleichen.

Für unser Experiment genügt diese Bestimmung von drei Variablen. Wie aber schon erwähnt wurde, kann man im Bedarfsfalle natürlich darüber hinausgehen, um immer feinere Charakteristika zu erfassen. Man muß jedoch im Auge behalten, daß eine zu weitgehende Bestimmung das Melodievergleichen, worauf es hier ja vornehmlich ankommt, wieder bedenklich erschweren kann.

Nachdem wir unsere Varianten in so gedrungener Form dargestellt haben, wollen wir die Ergebnisse der experimentellen Auslese durch die von uns hierzu herangezogenen 70 Versuchspersonen ins Auge fassen.

Den Versuchspersonen wurden jeweils zwei der Melodien (aus Notentafel II) zur rein musikalischen Auslese dargeboten. Die Tabelle III gibt in Spalte 1 die Reizdarbietung (also z. B. Var. 1 wird mit Var. 2 verglichen usw.), in Spalte 3 und 5 die Anzahl der Urteile für jede Variante in Prozentwerten. Also z. B. bei Vergleichung von Var. 1 und 2 haben sich 33% für Var. 1 und 67% für Var. 2 gefühlsmäßig entschieden.

Tabelle III.

1. Zu vergleichen		2. für Var.	3. %	4. für Var.	5. %
1	2	1	33	2	67
1	3	1	11	3	89
1	4	1	29	4	71
1	5	1	6	5	94
2	3	2	33	3	67
2	4	2	24	4	76
2	5	2	11	5	89
3	4	3	37	4	63
3	5	3	11	5	89
4	5	4	9	5	91
		—	204	—	796

Jede Variante stand bei dem Versuch gleich oft (viermal) zur Konkurrenz. Die Varianten waren von uns rein musikalisch so geordnet worden, daß die jeweils zweite in einer Darbietung als „bessere Lesart" betrachtet wurde. Wir können nun an den Ergebnissen in unserer Tabelle sehen, ob diese Auffassung auch bei den geprüften, durchweg musikalischen Versuchspersonen bestand.

Es entschieden sich insgesamt für die jeweils an erster Stelle stehende Variante 20,4%, für die an zweiter Stelle stehende 79,6% aller Prüflinge. Die experimentelle Psychologie fordert für die Entscheidung über eine bestimmte Tendenz ein gleichgerichtetes Urteil von 75% aller Geprüften. Diese Grenze ist hier hinlänglich erreicht. Damit wäre also experimentell erhärtet, daß in den vergleichenden Dar-

bietungen in der Tat jeweils die zweite Variante durchgängig musikalisch befriedigender ist.

Die bedingte Majorität von 75 % wird aber nicht in allen Fällen erreicht. Einmal beträgt die Mehrheit nur 63 % (als niedrigste Größe). Dagegen wird die genügende Majorität in sechs Fällen erreicht, wo sie zweimal sogar über 90 % (91 und 94) steigt. Hier ist die höhere musikalische Qualität der an zweiter Stelle gebotenen Variante (5) also sehr bestimmt entschieden.

Warum sind denn aber die Urteile in einigen der übrigen Fälle weniger sicher gewesen (so z. B. bei der Beurteilung von Var. 3 und 4)?

Sehen wir uns Var. 3 und 4 (Notentafel II) noch einmal an, so erkennen wir, daß sie sich nur durch den Ort der Gipfelung (Note „d") unterscheiden. Das eine Mal liegt der Gipfel vorn, das andere Mal hinten. Um diese Unterschiede zu bewerten, bedarf es sehr wahrscheinlich einer weitergehenden ästhetischen Erziehung, als für die Unterscheidung einer mit Gipfeln überhäuften (Var. 1, „Gipfelzone") und einer eingipfligen Fassung (Var. 5), die zu dem noch eine wirkungsvolle Leittonwendung macht.

Aus den größeren Prozentwerten der jeweiligen Urteile können wir für die einzelnen Varianten Mittelwerte bilden. Es ergibt sich dann folgende (mittlere) Bevorzugung.

Tabelle IV.

Var.	1	2	3	4	5
mit %	0	67	78	70	91

Hierin sieht man, daß Var. 3 gegen Var. 4 bevorzugt wurde. Für Var. 3 scheint also ein entschiedenes Urteil etwas leichter gewesen zu sein als für Var. 4. Auch in dieser Hinsicht (Tabelle IV) erweist sich Var. 5 allen andern als musikalisch überlegen.

Die Zuverlässigkeit der Urteile läßt sich ferner kontrollieren, wenn man die Streuungen, die Abweichungen der einzelnen zugehörigen Prozentzahlen (in Tabelle III) von den Mittelwerten in Tabelle IV betrachtet.

Wir finden:

Tabelle V.

Variante	2	3	4	5
Mittelwert:	67	78	70	91
Streuung:	0	22	13	5
Anzahl der Fälle:	1	2	3	4

Wir sehen hieraus, daß es z. B. für die Versuchspersonen leichter war, die Var. 3 gegenüber Var. 1, als gegenüber Var. 2 als die „bessere" zu erkennen. Daß nun Var. 2 etwa, ihrem musikalischen Wert nach, als genau zwischen Var. 1 und Var. 3 stehend beurteilt wurde, erkennen wir aus den Prozentzahlen der Tabelle III (Var. 1 gegen 2 = 33 : 67 %, Var. 2 gegen 3 = ebenfalls 33 : 67 %). Var. 5 dagegen war allen mit ihren gleichzeitig gebotenen Varianten so stark überlegen, daß sie stets ein-

deutig als die „bessere“ beurteilt wurde und die Beurteilungssicherheit nur eine ganz geringe Streuung aufwies.

Hiermit möge diese experimentelle Studie beendigt sein.

Was können wir aus ihr entnehmen? Sie zeigt uns 1. eine Möglichkeit, das musikalisch-ästhetische Urteilsvermögen auf Grund von zahlenmäßig fixierbaren Reizen (vgl. Tabelle II) zu prüfen. Sie zeigt uns 2. wie man die erläuterten Methoden ev. pädagogisch fruchtbar machen kann zur Verfeinerung des musikalischen Empfindens. Sie gibt uns 3. einen Weg, um auch in das musikalische Vorstellungsleben von Naturvölkern und exotischen Kulturvölkern experimentell einzudringen. Die „vergleichende Musikwissenschaft“ könnte so durch entsprechende Variantenbildung an europafremder Musik das für die Eingeborenen Wesentliche bis zu einem gewissen Grade exakt ermitteln, ohne damit allzusehr vom Zufall abhängig zu sein.

Gewiß kommen wir mit solchen Methoden dem Wesentlichen der „Musik als Phänomen“ nicht auf die Spur. Wir verschaffen uns damit jedoch Material, das als Kriterium für den Wert gefühlsmäßiger musikalischer Entscheidungen wohl auch über das engere Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft hinaus ergebnisreich werden kann.

Reform oder Entstellung?

Eine Erwiderung in Sachen der Taktstrichfrage
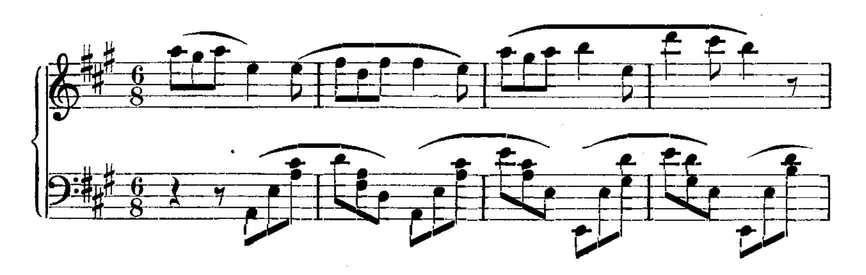
von

Eugen Tetzel, Berlin

Mein Aufsatz: „Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag" (ZfM VI, Heft 11) hat erfreulicherweise die Geister einigermaßen aufgerüttelt, wie mir viele persönliche Zuschriften voll wärmster Anerkennung auch von hervorragendster Seite beweisen. Wenn im vorigen Heft dieser Zeitschrift nur die heilige Entrüstung gegen die vermeintliche Denkmalsschändung zu Worte kam, so wird dies nur der stets unvermeidliche Weg zur weiteren Aufklärung sein. Es versteht sich nun von selbst, daß ich eine solche Fülle von Einwänden, wie sie die Herren Cahn-Speyer, Wiehmayer und Keller vorbrachten, nicht alle einzeln widerlegen kann, ohne den mir billigerweise zuzumessenden Raum weit zu überschreiten. Ich muß mich daher auf die wesentlichsten Grundzüge beschränken.

Der gegensätzliche Standpunkt des Herrn Cahn-Speyer kennzeichnet sich zunächst als derjenige der historischen Quellenforschung, während der meinige der des praktischen Musikers und Pädagogen ist! In der Hauptsache beziehen sich meine Bestrebungen auf die Musikwelt, in welcher wir Menschen der Gegenwart hauptsächlich leben, d. h. also von Scarlatti, Händel und Bach an zwar, aber mit Ausschluß der nur polyphonen, nicht vom rhythmischen Schwunge der homophonen Musik erfüllten Gefüge. Wie der Taktstrich entstand, in welcher Absicht und Bedeutung er in der Mensuralmusik und wo er später etwa hier und dort „falsch" angewandt wurde, das mag den Historiker angehen, nicht aber den praktischen Musiker und reformierenden Pädagogen! Gerade die Definition des Begriffes der Regel durch Cahn-Speyer, mit welcher er mich zu widerlegen glaubt, bestätigt ja gerade das, was doch jeder Anfänger weiß, was aber sogar die größten Musiker leider so oft vergessen! Denn ohne sich auf Sophistik zu verlegen, kann nicht geleugnet werden, daß in der überwältigendsten Mehrzahl aller Fälle der gesamten Musiklitteratur der Taktstrich tatsächlich vor dem Taktschwerpunkt steht, daß also „die Zusammenfassung dessen, was tatsächlich ist", eben die „eigentliche" Bedeutung des Taktstriches, die „Regel" seiner „richtigen" Anwendung und die Urteilsfähigkeit über den „falschen" Gebrauch des Taktstriches ergibt! Welche Gesetzmäßigkeit aber auch herrschen, und welche Regel sich aus ihr ergeben mag, jedenfalls müssen wir uns über die Bedeutung eines Zeichens, wie sie sich vorwiegend zu erkennen gibt, klar werden und müssen dann unbedingt fordern, daß seine Anwendung stets dieser entnommenen Gesetzmäßigkeit entspricht! Willkürlicher, widersprechender Gebrauch eines Zeichens ist sinnlos, irreleitend und verwirrend und bedeutet vom pädagogischen Standpunkt einen Vertrauensmißbrauch dem Schüler gegenüber! Wenn nun Herr Cahn-Speyer meint, „daß es sich bei den Taktstrichen nicht um musikalische, sondern nur um der Übersicht dienende Zeichen handelt", so frage ich zunächst nach dem Gesichtspunkt dieser Übersicht. Handelt es sich beim Taktstrich für ihn nur um ein Mittel, dem Auge ordnend zu Hilfe zu kommen oder um die

Abgrenzung gleicher Zeitstrecken? Erstens brauchen die Takte aus mehreren Gründen garnicht gleiche Zeiten zu umfassen, sei es, daß ihr Inhalt durch Fermaten, rhythmische Vorschriften oder agogische Tendenzen verändert wird, oder daß die Taktart vorgeschriebenermaßen oder stillschweigend wechselt oder Ausnahmen erleidet (Concert sans Orchestre op. 14 von Schumann, Finale Takt 8 u. a. O.). Zweitens kann der während gleicher Zeitspannen sich vollziehende rhythmische Aufbau ungemein verschieden sein; ihre metrische Gesetzmäßigkeit nennen wir eben die Taktart. So ist die von Cahn-Speyer als mustergültig hingestellte Erklärung des Taktbegriffes durch Leopold Mozart als eine bloße Summe von Notenwerten durchaus nicht erschöpfend! — Eine starke Verkennung des Sachverhaltes spricht aber aus dem Satze Cahn-Speyers: „Da der Taktstrich immer häufiger mit formalen Einschnitten zusammenfiel, wurde gefolgert, daß es sein Wesen und seine Aufgabe sei, damit zusammenzufallen. Daraus entstand die unglückselige Theorie vom „guten Taktteil" — — — Schon der Vordersatz widerspricht den Tatsachen völlig! Der Taktstrich trifft fast nie mit einem formalen Einschnitt (Zäsur) zusammen, und selbst wenn es einmal der Fall ist, so wäre es ein arger Irrtum, in der Ausnahme die Regel zu vermuten! Der Taktstrich ist in unserer Musikwelt nun und nimmer kein Trennungszeichen; und wenn dem so ist, was zeigt er dann auf? Welcherart ist die Übersicht, die er gewährt, wenn sie keine musikalische Bedeutung hat?! Zur bloßen „Zeitmessung" scheint mir eine Uhr tauglicher! Und wieso ist die Theorie vom guten Taktteil „unglückselig", wenn man sie nicht etwa dahin mißversteht, daß alle guten Taktteile zu „betonen" seien? Wieso bekämpfe ich dieselbe? Das sind lauter Mißverständnisse, wie auch der Hinweis: „Auch wenn man die Taktstriche nach Tetzels Anweisung versetzte, würde man nicht hindern können, daß in unzähligen Fällen die Anfänge und Schlüsse der Phrasen vor oder nach dem Taktstrich lägen". Sage ich doch ausdrücklich in Form des dritten Leitsatzes: „Die Phrasen- und Periodenbildung ist vorwiegend zielstrebig, also auftaktig; selten decken sich die Phrasen und Perioden mit dem Umfang der Takte und Taktgruppen; meistens liegen die Hauptschwerpunkte der Taktempfindung am Ende oder gegen das Ende der melodischen Gruppen". — Daß ferner gewisse problematische Fälle in den Kompositionen den kritischen Beurteiler zu einer persönlichen Entscheidung zwingen, das ist ein Übel, welches doch seinen Grund nur in der falschen oder unzureichenden Notation hat, und woraus sich die Komponisten der Gegenwart und Zukunft eben eine Lehre ziehen sollten! Wie aber die Dinge liegen, müssen wir eben das Beste aus der Sache machen. Besteht letzteres nun darin, daß wir uns willig der Suggestion eines offensichtlich falschen Taktstriches unterwerfen, wie bei der folgenden Stelle aus Chopin op. 13:
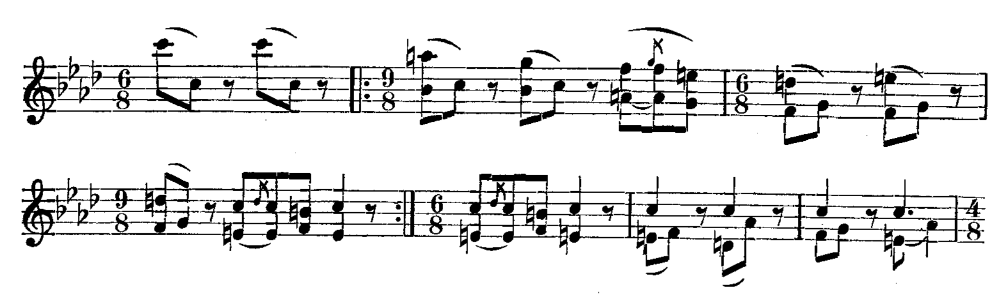


Oder sollen wir sagen: „Na ja, hier ist es einmal falsch, aber das sieht doch jeder, das ändert man doch nicht erst, fühlt und spielt es aber richtig!“ — Bitte, wo liegt da die Grenze, wo das Selbstverständliche anfängt? Nicht immer ist der Fehler so klar ersichtlich, aber bei besserer Sachkenntnis ist er zweifellos! Cahn-Speyer bezeichnet es als „das anzustrebende Ziel, daß man allgemein auch Musik richtig lesen lerne, daß also der Unterricht reformiert werde und der Schüler sich angeleitet finde, die Taktstriche nicht für etwas anderes anzusehen, als was sie sind ...“ Ja, will ich denn etwas Anderes, als diese Worte besagen? Allerdings in einer Berichtigung der Bedeutung des Taktstriches gegenüber der Fortsetzung des Satzes! Die Laien im weitesten Sinne des Wortes begehen eben leider den Fehler, die Taktstriche als Scheidewände aufzufassen. Die unbedingt nötige Reform hat sich natürlich in erster Linie auf den Geist der Sache zu erstrecken, der durch falsche Taktstrichsetzung geschädigt wird; aber das wird kaum ohne Änderung des Buchstabens zu erreichen sein! Meine Losung ist daher: Mehr Achtung vor dem Geist, der lebendig macht! Keine übertriebene Achtung vor dem Buchstaben, wenn er den Geist tötet! Ich sehe nicht ein, wieso die Berichtigung eines entstellenden Schreibfehlers eine „Eselsbrücke“ sei, die den Schüler „der eigenen Arbeit überhebt“! Ganz im Gegenteil kann erst der mit völliger Konsequenz richtig durchgeführte Taktstrich im Verein mit dem großen Taktstrich den Schüler und jeden Musikliebhaber am besten zum wahren Musikverständnis und zum angeregtesten musikalischen Erleben anleiten, während falsche Taktstriche ihn notwendigerweise verwirren müssen!

Theodor Wiehmayers Entgegnung richtet sich in der Hauptsache gegen Hugo Riemann, als dessen unbedingten Parteigänger er mich zu betrachten scheint und mit dem er mich in seiner Polemik auch identifiziert. Dem aufmerksamen Beurteiler dürften jedoch wesentliche Unterschiede nicht entgangen sein, deren einem Hauptpunkt ich schon durch das vorangesetzte Motto Ausdruck zu verleihen suchte. Wenn ich, wie Hermann Keller mir als Vorwurf anrechnet, mich mit andern Forschern ähnlicher Bestrebungen nicht „auseinandersetzte“, so geschah dies, um einen meist unfruchtbaren Streit mit Kollegen zu vermeiden, deren Bemühungen ich mit aller Hochachtung verfolge, deren grundverschiedene Einstellung aber eine Verständigung als aussichtslos erscheinen läßt. So richtet sich auch diese meine Darstellung mehr an die Allgemeinheit, als daß ich etwa hoffte, meine drei Widersacher überzeugen zu können.

Wiehmayers Ausführungen beschränken sich auf das von mir in seiner Taktanordnung analysierte Variationenthema „Une fièvre brûlante“, bei dem er mir eine widersprechende Ausdeutung gleicher Erscheinungsformen zum Vorwurf macht. Nun, erstens bestreite ich die angebliche „Wiederholung in einer leicht veränderten Fassung“, zweitens erhalten die drei einzig gleichgeführten Melodienoten durch die gänzlich verschiedenen harmonischen Verhältnisse eben diejenigen entscheidenden und unterscheidenden Faktoren, welche die Lage des Schwerpunktes bestimmen! Im dritten Taktanfang ist der Grundton einer Orgelpunktharmonie das entscheidende Moment, welches den melodischen Abschluß zu einer weiblichen Endung stempelt. Bei der entsprechenden Stelle im 15. Takt befindet sich aber die Kadenzierung erst auf der Dominante, während die Schwerpunktempfindung sich erst beim Eintritt der Tonika einstellt! So bestehen auch zwischen den entsprechenden Stellen der einzelnen Variationen gewisse teils melodische, teils harmonische Verschiedenheiten, deren Aufzählung natürlich
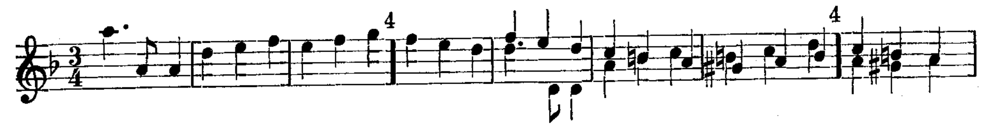
hier zu weit führen würde. Ebensogut hätte mir Herr Wiehmayer ja hierbei Inkonsequenz vorwerfen können. Auch will ich beileibe nicht behaupten, ich sei unfehlbar; und sollte sich in den vielen tausend untersuchter Fälle ein kleiner Prozentsatz solcher finden, bei denen andere Kenner etwa einmal anderer Meinung sind, so hat dies doch nichts mit der Prinzipienfrage, mit der Frage nach der Richtigkeit meiner ganzen Ausführungen zu tun. Deshalb wundert mich die von Herrn Wiehmayer angewandte Taktik umsomehr, als ich mich doch schon in meiner damals unbeantwortet gebliebenen Erwiderung auf Wiehmayers Kontroversen in der ZfM Jahrg. 4, Heft 7 mit ihm „auseinandersetzte"! An Kellers Widerrede schätze ich die hohe Verehrung der Meisterwerke und den daraus entspringenden edeln Eifer, sie vor Frevlerhänden zu schützen. Er mag aber darüber beruhigt sein, daß gerade dieselbe Begeisterung und ehrfürchtige Gesinnung mich auf den Weg geführt hat, den er glaubt verabscheuen zu sollen! Auch ihm kann ich nur wiederholen: „Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig!" Man kann aber den Geist nicht finden, wenn man den Buchstaben anbetet! Es ist bedenklich, sich in dieser Angelegenheit auf Hugo Leichtentritt zu berufen, der in seinen Chopin-Analysen (Max Hesse, Bd. II S. 24) die Taktstriche der As dur-Ballade folgendermaßen verändert:



Vor solchen „Verbesserungen" möge mich der liebe Gott bewahren! Auch ist es seltsam, daß Keller so auf die Undurchführbarkeit des großen Taktes in der Polyphonie pocht, obgleich ich doch selbst darauf hinwies! Und was habe ich mit Peters- und Germer-Ausgaben zu tun? Meine Bestrebungen sind doch nicht damit als unfruchtbare und irrtümliche erwiesen, wenn die von anderer Seite zu absurden Ergebnissen führten! Ich möchte doch höflichst bitten, mich nicht unbesehen in einen Topf mit allen andern Reformern zu werfen, sondern mich noch genauer kennen zu lernen, als dies bisher der Fall zu sein scheint! Der Hinweis auf das Scherzo der Neunten macht mir übrigens die Rechtfertigung besonders leicht und spricht nicht gegen, sondern für meine Lehre! Denn was sind Beethovens Bezeichnungen „Ritmo di tre battute" und „Ritmo di quattro battute" anderes als der „große Takt", der hier sogar trotz polyphoner Behandlung herrscht!? Die stampfende Schwere jedes Taktes, welche stellenweise durch fortwährende Wiederholung des Fortezeichens hervorgehoben ist, zwingt doch nicht zu einem Verzicht auf großzügige, weitblickende, umspannende Auffassung und plastische Gestaltung! Ein solcher Verzicht würde einen Verzicht überhaupt auf Musikalität bedeuten, da jene im Anknüpfen von Beziehungen besteht! Betreffs der „Taktstrichanfechtungen", die Herr Keller hinsichtlich des C dur-Rondos zu bestehen hatte, spreche ich ihm mein Beileid aus, denn sie sagen mehr, als er wahrscheinlich eigentlich verraten wollte. Hier hat Beethoven, Gott sei Dank,

die Taktstriche richtig gesetzt wie auch Mozart beim ersten Takt des h moll-Rondo. (Die falschen Taktstriche folgen freilich hier leider bald!) Kellers Satz: „Wäre das ohne Taktstriche überliefert, so glaube ich, daß mehr als die Hälfte der Musiker (mindestens in den ersten zwanzig Takten) volltaktig beginnen würden" ist wieder nur Wasser auf meine Mühle! Erstens stellt er den Musikern ein klägliches Zeugnis aus, da der Rhythmus im Geist liegt und des Buchstabens nicht unbedingt bedürfte! Zweitens widerlegt er die Behauptung von Cahn-Speyer, daß die Taktstriche keine musikalische Bedeutung hätten!

Es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß der Taktstrich 1. zum schnellen Erkennen der bestehenden rhythmischen Beziehungen durchaus geeignet ist, 2. daß er vorwiegend richtig angewandt wurde als Zeichen für den folgenden Taktschwerpunkt, 3. daß ein Zeichen nicht widerspruchsvoll angewandt werden darf; sondern daß also sein Mißbrauch berichtigt werden muß! Wenn ich nun noch einen Schritt weiter gehe und den stärkeren Taktstrich zur Kennzeichnung der „großen Takte" als metrischer Taktgruppen vorschlage, so verdeutliche ich damit nur etwas, was im Wesen der Musik begründet ist und meistens auch tatsächlich vorliegt. Ich führe damit etwas nur allgemein durch, auf was Beethoven durch seine erwähnte Bemerkung hinzuweisen für angebracht hielt. Ich trage also kein fremdes vom Tonschöpfer ungewolltes Element in die Musik hinein, sondern lege nur ihre innewohnenden Beziehungen klar, welche das musikalische Leben erst ausmachen! Keller sperrt nun aber das Hauptthema dem rhythmischen Geiste und meinen Ausführungen widersprechend mit volltaktigem Beginn in den Rahmen des 12/8-Taktes ein, während es natürlich so aussehen müßte:



oder wenn schon im 12/8-Takt, dann entsprechend mit neun Achteln Auftakt! Auch irrt er mit ähnlichem Widerspruch in der Annahme, die großen Taktstriche sollten stets „in gleichen Abständen aufgestellt" werden! Der Ausdruck „zerhauen", welchen Keller von den Taktstrichen braucht, verrät übrigens wieder die Unklarheit seiner Begriffe über die Bedeutung der Taktstriche oder vielmehr den alten Irrtum, sie hätten eine trennende Wirkung! Ist das alles nun noch nicht Beweis genug, daß sich Schüler unmöglich ohne sachkundige Anleitung in dem schwierigen Neuland zurechtfinden können, wenn man gute Musiker auf Schritt und Tritt straucheln sieht? Es ist eben des Lernens kein Ende! Ich muß also meine Gegner bitten, vor allen Dingen erst einmal ernstlich den Versuch zu machen, meine Bestrebungen richtig zu verstehen! Erst dann können sie dahinter kommen, daß diese weder „entbehrlich", noch „falsch", noch „ästhetisch unmöglich" sind, daß sie die Klassiker nicht „verschimpfieren" und „unzählige Feinheiten tot machen", sondern von alledem das genaue Gegenteil!

Bücherschau

(Albertini, A.) Beethoven. Epistolario. 8°, VI u. 461 S. Turin 1924, Fratelli Bocca. 26 L.

Archiv für Musikwissenschaft. VI. Jahrg. 3. Heft, Nov. 1924. [Inhalt: Curt Sachs, Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte ... — Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. IV. Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren Lied. — Max Gondolatsch, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz. I. Die Organisten. — P. A. Merbach, Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718–1750. — Fritz Reuter, Prolegomena zu einer künftigen Musikpädagogik. — Johannes Wolf, Musikwissenschaftlicher Kongreß in Basel.]

Arger, Jane. Initiation à l'art du chant. kl. 8°, 220 S. Paris 1924, E. Flammarion.

Beethoven. Briefe. In Auswahl hrsg. von Albert Leitzmann. 26.—31. Tsd. 8°, XX, 308 S. Leipzig 1924, Insel-Verlag. 3 Rm.

Bekker, Paul. Von den Naturzeichen des Klanges. Grundriß einer Phänomenologie d. Musik. 8°, 75 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 2 Rm.

Bellaigue, Camille. Promenades lyriques. 8°. Paris 1924, Nouv. librairie Nationale. 15 Fr.

Bologna Musicale: Guida del Musicista. 8°. Bologna 1924, C. Sarti.

Borelli, G. Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. 8°. Mailand 1924, Bottega di Poesia. 10 L.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di coltura musicale. 8°. Livorno 1924, Giusti.

Busoni, Ferruccio. Werk-Verzeichnis. Auf Grund d. Aufzeichnungen Busonis zusammengestellt u. hrsg. von seinen Verlegern. 8°, 62 S. Leipzig (1924), Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Chop, Max. Franz Liszts symphonische Werke. Geschichtlich u. musikalisch analysiert. (Erläut. zu Meisterwerken d. Tonk. Bd. 34.) 1. Faust-Symphonie, 2 Episoden aus Lenaus „Faust", Dante-Symph. kl. 8°, 76 S. Leipzig [1924], Reclam jun. —.30 Rm.

Daninger, Josef G. Anton Bruckner. Leben und Lebenswerk des großen oberösterreichischen Meisters der Töne. (Deutsche Hausbücherei, hrsg. v. der Volksbildungsstelle des Bundesministeriums für Unterricht, Bd. 148.) 8°, 100 S. Wien 1924, Österr. Schulbücherverlag. 19000 österr. Kr.

van Doorslaer, G. George de la Hale, maître de chapelle, compositeur 1547—1587. (S.-A. aus Bull. de l'Acad. royale d'archéologie de Belgique 1924.) 8°, 36 S.

Doplicher, V. Compendio di Teoria Musicale. 8°. 1924, Vallecchi. 6.50 L.

Durand, J. Abrégé de l'histoire de la Musique. kl. 8°, 40 S. Paris 1924, Durand. 1.50 Fr.

Edmonds, Paul. The Elements of Staff Notation. 8°. London 1924, Putman & Sons.

Evans, E. The Margin of Music. 8°. Ed. Oxford University. 3/6 sh.

Favilli, Enrico. Compendio di storia della Musica. 8°. Piacenza 1924, Tarantola.

Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins. 1824—1924. Vorwort: Rudolf Thommen. 4°, VI, 157 S., 7 Taf. Basel [Weißegasse 3], Basler Gesangverein 1924. 7.50 Fr.

Flasdieck, Hermann M. John Brown und seine Dissertation on Poetry and Music. (Studien zur englischen Philologie ... Heft LXVIII.) 8°, XIV, 145 S. Halle 1924, Max Niemeyer.

Forchhammer, Jörgen. Die Grundlage der Phonetik. Ein Versuch, die phonet. Wissenschaft auf fester sprach-physiol. Grundlage aufzubauen. (Indogerman. Bibliothek. Abt. 3, Bd. 6.) 8°, VIII, 212 S. Heidelberg 1924, Carl Winter Verl. 6 Rm.

Friedrichs, Elsbeth. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst für jung u. alt. 8°, XX, 230 S. 9. Tsd. Braunschweig 1923, H. Wollermann.

Gavino, Gabriel. Canti di Sardegna. Mailand 1924, Casa ed. „Italica Ars“.

Großmann, Walter. Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Mittelalters. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen, 3. Heft.) 8°, 100 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

Von den sieben Büchern des Speculum musicae hat bekanntlich Coussemaker die zwei letzten herausgegeben, von den fünf vorhergehenden nur die Kapitelüberschriften. Eine Bereicherung dieses Torso, wie sie Großmann durch erstmalige Veröffentlichung der achtzehn ersten Kapitel des ersten Buches aus der Pariser Hs. Lat. 7, 207 (XIV. saec.) bietet, muß daher willkommen sein, denn an eine Herausgabe des vollständigen Speculum ist unter den gegenwärtigen Verhältnissen auf lange nicht zu denken. Die Wahl dieser achtzehn Kapitel erklärt sich daraus, daß sie die grundlegenden Gedanken des ganzen Werkes, den Geist, in dem es verfaßt ist, offenbaren. Ihrem Inhalt widmet G. die „Prolegomena“ zu seiner Textausgabe.

Im Speculum musicae laufen zahllose Fäden auch aus der philosophischen und theologischen Literatur seiner Zeit und Vorzeit zusammen, und ohne Kenntnis der scholastischen Bewegung, die gerade damals ihren Höhepunkt erreicht hatte, ist es unmöglich, den Sinn und die Tragweite seiner vielen Zitate und auch der eigenen Ausführungen des Johannes de Muris vollkommen zu fassen. Einige dieser Zitate hat G. in ihren Originalschriften wiedergefunden, bei andern war es unmöglich, da es sich um Schriften handelt, die bisher überhaupt noch nicht veröffentlicht sind, wie gleich im Anfang des Speculum die Schrift des Eustachius. Doch ist es G. gelungen, eine wichtige Quelle des Johannes de Muris festzustellen, die (ebenfalls bisher noch nicht gedruckte) Schrift De ortu et divisione philosophiae des Engländers Robert Kilwardby, dessen ganze hierbei in Betracht kommende Darlegung (cap. XVIII) G. aus einer vatikanischen Hs. im Anhang veröffentlicht. In seiner Definition der Musik ist Kilwardby abhängig von Gundissalinus, und dieser von dem arabischen Philosophen Alfarabi. Dagegen ist Thomas von Aquin nirgends zitiert, und das ergibt natürlich unter der Voraussetzung, daß dieser auch in den späteren Kapiteln des Speculum nicht erwähnt oder benutzt wird, einen Hinweis auf die geistige Umgebung, in der das Speculum entstand: Paris, wo der Thomismus herrschte, kann dafür nicht in Betracht kommen, sondern nur England (Oxford), wo Kilwardby als Erzbischof von Canterbury 1277 einige Thomistischen Lehrsätze verurteilte. Also, so schließt G., kann das Speculum nicht von dem Johannes de Muris sein, der Magister an der Sorbonne war, sondern nur von dem Normannus, Magister in Oxford. Diese Begründung ist bestechend. Dennoch gab es aber auch in Paris damals und noch längere Zeit hindurch, und sogar später erst recht Antithomisten, nämlich in den feurigen Anhängern der Skotisten und Averroisten: waren doch Duns Scotus, Jordanus und Marsilius von Padua in den Jahren 1300—1321 Lehrer in Paris. Die Möglichkeit, daß das Speculum und die ebenfalls unter dem Namen des Johannes de Muris umhergehende Summa musices vom selben Verfasser herrührten, lehnt G. auffallend energisch ab; er hält ihr die verschiedene Einteilung der musica in den beiden Schriften als, wie er glaubt, durchschlagendes Argument entgegen. In bezug auf die Datierung des Speculum entscheidet er sich für das Jahr 1321; jedenfalls muß es vor 1322 verfaßt sein, denn in diesem Jahre erschien die päpstliche Bulle Docta sanctorum patrum gegen die Exzesse der Ars nova, die der Verfasser des Speculum, ebenfalls ihr energischer Bekämpfer, sicher zur kräftigen Stütze seines Standpunktes würde erwähnt haben, wenn sie ihm bereits vorgelegen hätte. Andrerseits enthält (nach Fétis) eine Hs. der Bodleyana einen Traktat des Johannes de Muris Normannus aus dem Jahre 1321, in dessen Prolog der Verfasser ein anderes umfangreiches Werk als im selben Jahre verfaßt beschreibt, mit Angaben, die sehr gut auf das Speculum passen.

Wie man sieht, ist die Argumentation des Verf. neu und selbständig. Sie schlägt namentlich durch die Bezugnahme auf die philosophische Literatur des 13. und 14. Jahrh. einen Weg ein, der sicher noch zu bemerkenswerten Ergebnissen führen wird. Seinen weiteren de Muris-Forschungen wünsche ich den gleichen Erfolg; die vorliegende Schrift macht ihrem Verfasser, wie dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., aus dem sie hervorgegangen ist, alle Ehre.

(S. 67, Z. 11 ist wohl statt astruit zu lesen: asseruit oder asserit, S. 68, Z. 8 von unten statt quantum: quanquam, S. 71, Z. 2 von unten statt consoncias: consonancias. S. 75, Z. 15 statt terium: terrarum, S. 95, Z. 4 statt der Ziffer 11: die Ziffer 2.) P. Wagner.

Hill, Edw. Burlingame. Modern French Music. 4⁰, 406 S. Boston 1924, Houghton Mifflin Co.

Hiller, Ferdinand. Übungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunkts. Durch ausgeführte Aufgaben verm. 26. Aufl. 8⁰, III, 163 S. Köln 1924, Du Mont-Schauberg. 2.20 Rm.

Hinz, Walter. Kritik der Musik. Die wahre Philosophie. 8⁰, 90 S. Kiel u. Leipzig 1924, Lipsius & Tischer. 2 Rm.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen und Schriften. Gesamt-Ausg. in 15 Bdn., hrsg. und mit Nachworten vers. von Walther Harich. XII. Band. Die Schriften über Musik. Aufsätze — Rezensionen für die Leipziger Allg. musik. Zeitung — Rezensionen für Berliner Blätter — Singspiele. 8⁰, VIII, 512, XVI S. Weimar 1924, Erich Lichtenstein.

Huré, J. Saint Augustin musicien. 8⁰. Paris 1924, Senart. 12 Fr.

Jacomb, C. E. Violin Harmonics. 8⁰. London 1924, The Strad Office. 5 sh.

Idelsohn, A. Z. Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden. (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Bd. III.) Zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben. 4⁰, 51 S. Text und 68 S. Musik. Jerusalem, Berlin, Wien 1922, Benjamin Harz.

Derselbe. Gesänge der orientalischen Sefardim. (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Bd. IV.) Zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben. 4⁰, 121 S. Text und 160 S. Musik. Jerusalem, Berlin, Wien 1923, Benjamin Harz.

I.

Der dritte Band dieses bedeutsamen Werkes (über Bd. II vgl. diese Zeitschrift V, 182—185) beschäftigt sich mit den Judengemeinden in Persien, Buchara und Daghestan, die, weil sie ihre Wohnsitze niemals verließen, mit denen im Lande Jemen und in Babylon ihre rituellen Überlieferungen und Lieder im wesentlichen von auswärtigen jüdischen Einwirkungen unberührt und rein erhalten haben. Er schließt damit die Veröffentlichung der Gesänge der bodenständigen orientalischen Gemeinden ab, die man als traditionell-synagogal bezeichnen kann.

Die allgemeine Anlage der vorhergehenden Bände ist beibehalten: der einleitende Teil enthält geschichtliche und kulturelle Angaben über die wichtigsten Judengemeinden in Persien, Buchara, Afghanistan, Turkestan und Daghestan, über ihre Aussprache des Hebräischen, über Stil und Eigenart ihrer Lieder, der synagogalen wie außersynagogalen. Der Hauptteil veröffentlicht diese in modernen Noten mit dem Text in moderner Umschrift, wobei der Löwenanteil auf die Melodien der persischen Juden fällt; da bei den bucharischen persische und babylonische Einflüsse wirksam waren und die daghestanischen Juden sich mit wenigen und einfachen Weisen begnügen, kommen die Lieder dieser Gemeinden weniger in Betracht. Für die Auswahl und Ordnung der Gesangstücke waren die tägliche Gebetsfolge und der Jahreszyklus maßgebend. Persische Vorbeter und Sänger aus Teheran, Hamadan, Qaschan, Ispahan und Schiraz lieferten das Material, das großenteils durch Phonogramme aufgenommen und dann hier vorgelegt wurde. Die Phonogramme selber befinden sich im Wiener und Berliner Phonogrammarchiv.

Der synagogale Gesang der persischen Juden, der demjenigen der jemenischen Juden gleicht, verwendet 10 verschiedene „Weisen" ungefähr der Art, wie sie aus den mittelalterlich-gregorianischen Psalmtönen bekannt sind mit Figuren (Motiven) für den Anfang der Verse, (Initium) für die Mediante (Halbschluß) und die Finalis (Ganzschluß). Der Rest wird rezitativisch ausgeführt, nur nicht so geradlinig, wie bei den Lateinern, sondern nicht selten etwas unstät auf- und abgehend und die Rezitation durch allerlei Motive durchbrechend. Die Verwandtschaft mit den gregorianischen Psalmtönen einfacher und reicherer Form ist aber unleugbar. Manche Weisen erinnern an die lateinischen Lektionstöne. Auch an Melismen mit Interpunktionssinn fehlt es nicht, so bei der Hohefeiertags-, der Esther- und Klageliedweise; sie stützen meine Aufstellungen über Herkunft und Bedeutung der gregorianischen Traktus- und Gradualmelismen. Freilich haben die persischen rituellen Weisen ebensowenig wie die jemenischen und babylonischen unsere diatonische Leiter zur Voraussetzung, sondern bewegen sich gern in Stufen, die nach den genauen Messungen des Verf. von den unsrigen um eine Kleinigkeit abweichen. Man darf diesen wichtigen Punkt

nicht übersehen, wenn man die melodischen Aufzeichnungen im Hauptteil des Bandes auf sich wirken lassen will. Die Rhythmik aber ist immer eine durchaus freie, die zwar verschiedene Tondauern kennt, aber nicht in regelmäßiger, durch feste Normen bestimmter Folge, und dem Sprachgesang sich nähert. Am wenigsten handelt es sich um gleichlange Dauern dieser Rezitationstöne, wie sie neuerdings aller Natur und Geschichte zuwider im gregorianischen Gesang eingeführt werden. Unter demselben rhythmischen Gesichtspunkt beachtenswert ist die Notierung der Melismen: sie werden regelmäßig in lebendigem Zuge und mit kürzeren rhythmischen Werten ausgeführt als die den Text rezitierenden Partien, vgl. z. B. die Beispiele S. 10, 17—20, 30 u. a. Da auch die christlichen Ritualgesänge der östlichen Kirchen die melismatischen Figuren in derselben Weise behandeln, ist es nicht ungereimt, ähnliches für die älteste Ausführung der lateinischen Melismen des gregorianischen Gesanges anzunehmen[1]. Rhythmisch straffer und vom Herausgeber mit Taktstrichen ausgestattet sind einige der außerliturgischen Gesänge (S. 52ff.), ohne daß aber zu diesem modernen Taktzeichen in allen Fällen eine Notwendigkeit vorliegt. Gleich der erste dieser Gesänge (Nr. 122) erhebt im 2. System, dort wo das Solo beginnt, Einspruch gegen den $^4/_4$-Takt; er hat die Form des Da capo. Auch die anderen entwickeln eine starke Neigung zu übersichtlichen und symmetrischen Bildungen, oder wiederholen mehrmals dieselben melodischen Linien. Sie alle sind mohammedanischer Herkunft, haben auch meist persischen Text.

S. 46 des Textes teilt Idelsohn einige persisch-mohammedanische Musikstücke mit, Teheraner Weisen vom Hoforchester des Schah. Ein Russe hatte sie in moderne Noten gesetzt und gleich mit Klavierbegleitung versehen(!); ohne Zweifel waren sie bei dieser Operation stark europäisiert worden; Idelsohn tat recht daran, sie nur als Kuriosität anzuführen und in seinen stilistischen und anderen Darlegungen davon abzusehen. Bei den meisten hört man unser Dur heraus, während die originalpersischen Stücke die mollähnlichen Züge sehr stark hervortreten lassen.

Von den rituellen Gesängen der Bucharaer verzeichnet der erste (Nr. 135 S. 55 der Beispiele) den Anfang des 18. Kapitels des Exodus mit den masorethischen Akzentzeichen. Da ist es nun anregend und lehrreich, diese Zeichen (man könnte auch sagen: Neumierung) mit der in Bd. II S. 44ff. gegebenen Tabelle der Akzentmotive des Pentateuchs zu vergleichen. Gleich in der ersten Zeile haben wir die Akzente pašṭa (zweimal), zagef qaṭon, talša gĕdola; sie sind so übertragen, wie in der Tabelle angegeben ist (nur steht das Stück eine kleine Terz höher als die Tabelle). Das Zeichen über dem ersten Worte Wa-jiš-ma steht nicht in der Akzenttabelle, ist aber das umgekehrte gerĕšin oder ein doppeltes pašṭa; übertragen ist es wie gerĕšin und so frage ich mich, ob da nicht ein Versehen vorliegt. In der zweiten Zeile hat das erste Zeichen Form und Bedeutung des qadma, das zweite (ihm ähnliche) ist pašṭa, das dritte zaqef qaṭon, das vierte ṭarḥa, das fünfte aṯnaḥ usw. Auch ein Abschnitt aus der Genesis ist in dieser Weise akzentuiert und gestattet eine unmittelbare und lebendige Vorstellung vom Vortrage solcher Lesestücke. Unter den Melismen der Kantoren von Buchara fallen die stufenweise absteigenden Triolenketten auf, wie c b a b a g a g f; andere gefallen sich in nachschlagenden kurzen Noten: a b g a f g e f oder c a b g a f g e. Es sind das alles urwüchsige Gebilde, in denen die Lust am textlosen Singen mit einem primitiven ästhetischen Gestaltungs- und Formungsbedürfnis ringt.

Noch manches Lehrreiche wäre dem Bande zu entnehmen. Ich hoffe aber, daß meine Bemerkungen ausreichen, um die musikgeschichtliche Bedeutung des hier aufgeschlossenen neuen Quellenmaterials zu erweisen. Warum aber stimmt dieser dritte Band nicht mit dem zweiten in Höhe und Breite des Formates überein? Der Buchbinder muß die Ränder verschieden abschneiden.

---

[1] Je mehr man sich mit dem außergregorianischen Ritualgesang beschäftigt, demjenigen der Christen des Orients wie der Juden der verschiedenen Länder, um so stärker werden die Zweifel an der Ursprünglichkeit und überhaupt an der geschichtlichen Möglichkeit der heutigen Vortragsweise des römischen liturgischen Gesanges, die eine theoretische Konstruktion und nur ganz locker in den Quellen begründet ist. Leider spielen in diese Angelegenheit viele praktische, persönliche und andere Interessen und erschweren eine unbefangene Erörterung der wichtigen Fragen, die sich da einstellen. Auch die neuerdings einem Konzertpublikum vorgelegten Proben mittelalterlich-gregorianischer Musik unterliegen, was die Rhythmik angeht, schweren Bedenken, vermitteln jedenfalls keine geschichtlich zutreffende Vorstellung von der frühmittelalterlichen Art zu singen.

Band IV hat wieder Höhe und Breite des II. Glücklicherweise ist der Satzspiegel immer beibehalten. Noch ein anderes sei schon hier erledigt: warum ist die Paginierung der Musikbeispiele ungleichmäßig? In Bd. III beginnt mit ihnen eine neue Zählung, in Bd. IV läuft diese weiter. Es sind das nur Schönheitsflecken; sie sollten aber bei einer so wichtigen und gewiß mit großen Kosten zustande gekommenen Veröffentlichung vermieden werden.

II.

Bd. IV bietet die Gesänge der aus Spanien unter Ferdinand und Isabella seit 1492 vertriebenen und überall im Orient niedergelassenen, als Sefardim bezeichneten Juden. Ihre kulturelle Überlegenheit verschaffte ihnen bald das Übergewicht über ihre im Orient eingesessenen Glaubensgenossen, und ihre Sitten und Gesänge verdrängten im Laufe der Zeit die Gebräuche dieser alten, aber auch der aus Deutschland, Polen, Ungarn u. a. in das türkische Reich eingewanderten Juden. Die wichtigsten sefardischen Gemeinden fanden und finden sich in Damaskus, Aleppo, Saloniki und in Palästina, zumal in Jerusalem mit seinen zahlreichen Synagogen, in denen aber die religiösen Gewohnheiten der eingewanderten Juden weitergepflegt werden: so haben eigene Synagogen die Sefardim, die Jemeniten, die Perser, Babylonier, Bucharaer, Daghestaner u. a., die alle treu zu ihren Riten und auch Gesängen halten.

Da die Sefardim aus Spanien stammen, vergleicht Idelsohn ihre Ritualgesänge mit den spanischen Volksgesängen vor der Zeit der jüdischen Verbannung, also vor dem 16. Jahrh., wie sie zumal durch Pedrell herausgegeben wurden. In vielen glaubt J. Anklänge an arabische Musik zu erkennen; dasselbe gilt aber auch von mehreren sefardischen Gesängen, in ihnen macht sich arabischer Einfluß geltend. Andere sefardische Weisen freilich gehören dem uralten Synagogalgesang an, so die Vortragsweisen der Bibel und die alte Gebetsweise, und endlich hat auch die Musik der Völker, unter denen die Sefardim nach ihrer Vertreibung aus Spanien lebten, in einer jüngeren Schicht von Gesängen ihre Spuren hinterlassen. Eine Übereinstimmung in den sefardischen Gemeinden herrscht naturgemäß nur bei den beiden älteren Gattungen. Auf solche sefardische Gesänge beziehen sich endlich die meisten neueren Veröffentlichungen jüdischer Ritualgesänge, so die von Consolo, Cremieux, Parisot u. a.

Beim Studium des umfangreichen Bandes, der nicht weniger als 500 Singweisen aus allen sefardischen Zentren zum erstenmal wissenschaftlicher Untersuchung zugänglich macht — Idelsohn sammelte sie im Verlauf von fünfzehn Jahren aus dem Munde der Vorbeter und Vorsänger der wichtigsten Gemeinden, Jerusalem, Saffed, Damaskus, Aleppo, Saloniki, Sofia, Adrianopel und verschiedener Städte in Serbien und Bulgarien [1] —, kam mir meine Unkenntnis des Hebräischen und der jüdischen synagogalen Gebräuche und Ordnungen immer wieder zum Bewußtsein und verhinderte ein volles Verständnis mancher Ausführungen des Verfassers. Da steht z. B. S. 28, daß die eigentliche metrische Melodik (im Gegensatz zu der rezitativischen) durch den „Piut" hervorgerufen worden sei, daß „Piutstücke" metrische Melodien hervorgerufen hätten. Da wäre ich und mit mir sicher viele andere Leser dankbar gewesen, wenn der Verf. eine Erklärung des Wortes „Piut" gegeben hätte. Was ist weiter Qahal (Vorsänger?), was Hazan? was ein Pizmon? was Kohanim? Noch manche andere, dem Verf. geläufige Ausdrücke bedürften einer kurzen Erläuterung; nicht alle Musikgeschichtler sind in solchen Dingen zuhause, man hat aber den Wunsch, von den Arbeiten des Verfassers möglichsten Nutzen davonzutragen [2]. Andrerseits gebraucht der Verf. das lateinische Antiphonarium (dieselbe S. 29) in einem Sinne, den es im Mittelalter und heute niemals hatte: Antiphonarium ist das Gesangbuch, nicht aber die „Antiphonie", „die antiphonische Vortragsweise", die der Verf. meint. Und statt „Respons" (gleich dahinter) wäre besser „Responsorium" oder „Responsum" zu sagen. Ebenso scheint mir S. 35 die Ausführung der Tĕfillaweise in Carpentras eher responsorial als antiphonisch zu sein, da sie auf dem Wechsel von Vorbeter (also Solo) und Gemeinde (Chor) beruht; antiphonisch heißt der Wechselgesang zweier Chöre.

Eine bemerkenswerte Eigenart der syrischen Juden besteht darin, daß sie (S. 37ff.) die Gesänge des ganzen Jahreszyklus für alle Sabbate und Festtage nach bestimmten, allerdings von der türkisch-arabisch-persischen Musik beeinflußten Singweisen (Maqamen) ordneten, wobei jeder

[1] So muß es wohl S. 29 Zeile 5 heißen statt „Belgien".

[2] Einigen Aufschluß enthalten die jüngsten Darlegungen des Verf. in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, S. 122.

Wochen- oder Tagesabschnitt je nach seinem Inhalt eine besondere Weise zugeteilt erhielt. Idelsohn gibt den ganzen Jahreszyklus, so wie er in Damaskus und Aleppo noch jetzt im Gebrauch ist. Erinnert dies Verfahren nicht an den seit dem 6. Jahrh. nachweisbaren (syrischen) Oktoechos, nach dem noch heute im christlichen Orient die Gesänge gewisser Teile des Kirchenjahres tonartlich gruppiert sind?

Die sefardischen Pentateuch-, Propheten-, Hoheliedweisen und die anderen ganz alten Töne für Lesung und Gesang offenbaren trotz wesentlicher Übereinstimmung mit den jemenitischen u. a. Fassungen einige Besonderheiten, die sich aus der Verschiedenheit der Schicksale der einzelnen sefardischen Gemeinden unschwer erklären. Größere Mannigfaltigkeit, Abweichungen und Verschiedenheiten herrschen naturgemäß in den jüngeren „Melodien“, deren Entstehung und Geschichte der Verf. nachgeht; sie haben metrischen Text und stehen im Takt. Manche darunter klingen ganz modern.

Eine ausführliche und sehr dankenswerte Darstellung widmet Idelsohn der arabischen Musik, zu der die jüdische vielfach in Beziehung steht. Seine wichtigsten Gewährsmänner, welche er über die Arbeiten von Europäern wie Villoteau u. a., aber auch von gründlichen Forschern wie Collangettes und Hornbostel stellt, sind der Darwisch Muhammad und M. Kamel el-Kolay, dessen letztere Schrift aus dem Jahre 1905 stammt. Danach besteht das arabische Tonsystem aus Viertelstönen, die Oktave umfaßt deren 24, die freilich auch zu 2, 3, 4, 5 und 6 Viertelstufen zusammengelegt werden können. Die 2- und 4-Viertelstufen entsprechen nach den Messungen Hornbostels unseren Halb- und Ganztonstufen. Die Vorstellung Idelsohns deckt sich zu einem großen Teil mit derjenigen von Dechevrens, Etudes de science musicale II, append. IV p 9ff., die Idelsohn unbekannt, jedenfalls von ihm nicht erwähnt ist. Dechevrens setzt wie Idelsohn im Anschluß an den damaszenischen Musiker Michel Meschaqa (um 1830) und in Ablehnung der persischen Drittelstonstufen das arabische Tonsystem aus Viertelstonstufen zusammen, beschäftigt sich eingehend auch mit den arabischen Tonleitern und -arten in Syrien und Afrika und stellt sie in ihr geschichtliches Verhältnis zum christlichen Oktoechos. Aus Viertelstonstufen setzen sich dann die Maqamen zusammen, die typischen melodischen Weisen und Töne der Araber, die den Stoff aller arabischen Melodik enthalten, so daß ein Musikstück, das nicht Gänge oder Motive eines Maqamen enthält, als falsch verworfen wird. Die zahlreichen Maqamen werden von J. eingehend behandelt und Beispiele von ihnen vorgelegt, wie auch ihre tonartlichen Verhältnisse und Parallelen zum christlichen Oktoechos aufgewiesen. Weiterhin verbreitet er sich über den Rhythmus der arabischen Musik, der meist mit Hilfe eines Schlaginstrumentes verstärkt wird, der starke Taktteil von der rechten, der schwache von der linken Hand. Freilich können auch mehrere starke oder schwache Teile aufeinander folgen. Im ganzen führt J. 20 Taktarten an, Verbindungen von Werten wie ungefähr 𝅝., 𝅗𝅥, ♩. und ♪.

Eine kürzere Vergleichung des spanischen und slavischen Volksgesanges, die beide auf den jüdischen Gesang eingewirkt haben — namentlich in Polen und der Ukraine ist die Verwandtschaft des Volksliedes mit dem jüdischen und spanischen eine starke, sogar Smetanas Hauptthema in seiner sinfonischen Dichtung Ma vlast gehört dahin —, beendet den aufschlußreichen Textteil dieses Bandes, auf dessen Bedeutung diese Zeilen nur hinweisen sollen.

Der zweite sehr umfangreiche Teil bietet die Originalmelodien sefardischer Herkunft, rituelle, religiöse wie andere, zum Beschluß eine Sammlung spanischer Weisen. Hier gäbe es des Interessanten sehr vieles anzumerken, angefangen von den Varianten des Lĕha dodi in Syrien, Rumänien, Serbien-Bulgarien, Saloniki, bis es in Wien (Text S. 40) ein modernes Gewand erhielt. Ich beschränke mich und verweise nur auf die Technik der Melismen, die meist schrittweise und ohne Sprünge in die Höhe oder Tiefe schwärmen und rasch zu ihrem Ausgangspunkte zurückkehren. Viele überraschen durch ihre Ausdehnung (vgl. die Nrn. 21, 31, 41, 81, 84, 144, 189, 198, 200, 227, 248, 256 u. a.). Nr. 414, ein Gesang mit Da capo, versieht das achtmalige haj mit einer raschen und einer langsamen Figur, die auf verschiedenen Tonhöhen wiederholt werden. Eines aber ist, soweit ich sah, allen diesen Melismen gemeinsam: entweder sind es Tonleitergänge auf und ab, oder aber sie sind motivisch gebaut, d. h. bestehen aus der mehrmaligen Benutzung derselben Tonverbindung in ähnlicher Weise, wie sie aus gewissen lateinisch-gregorianischen Sologesängen bekannt ist. Den architektonischen Typus einer Koloratur, der mit unveränderter Wie-

derholung auf derselben Tonstufe nach Schemen wie aab, aba usw. arbeitet, habe ich nirgends gefunden; die jüdischen verlaufen vielmehr ohne derartige Ruhepunkte und Gliederung in ununterbrochenem Flusse dahin. Die architektonisch-symmetrische Koloratur scheint lateinisch-gregorianischer Herkunft zu sein, jedenfalls ist sie eine jüngere Bildung.

Auch dieser Band des verdienstlichen wissenschaftlichen Unternehmens wird nicht nur den Glaubensgenossen des Herausgebers, sondern allen denen willkommen sein, die sich um die Entwicklungsgeschichte der Tonsprache bemühen. Auf die Vorgeschichte der europäischen, wie auf die mittelalterlich-christliche Musik in Ost und West werfen Idelsohns Veröffentlichungen allerlei Licht, schon allein, wenn es sich um Probleme der Entwicklung des Tonsystems, der Tonarten, der Rhythmen und der Melodiebildung handelt. Entlegenes, in der ganzen Welt zerstreutes und zum Teil uraltes melodisches Material ist hier zusammengeschafft und der gelehrten Bearbeitung bequem zugänglich gemacht. Nur schade, daß die Bände nicht mit Personen- und Sachregister versehen sind; hoffentlich holt das der Verfasser am Schluß des ganzen Werkes nach. Den weiteren Bänden sehen wir mit Spannung entgegen. P. Wagner.

Koeckert, G. La tecnica del violino. 8⁰. Turin 1924, Bocca. 7 L.

Laurencie, Lionel de la. L'École française de Violon de Lully à Viotti. Tome III. 4⁰. Paris 1924, Delagrave.

Lehmann, Lilli. Mon art du chant. Traduction nouvelle de Maurice Chassang. 4⁰, 79 S. Paris 1924, Rouart Lerolle et Cie.

Lüthge, Kurt. Die deutsche Spieloper. Eine Studie. 8⁰, 190 S. Braunschweig 1924, W. Piepenschneider. 4.50 Rm.

Mahler, Gustav. Briefe 1879—1911. Hrsg. von Alma Maria Mahler. 8⁰, XVI, 493 S. Wien 1924, P. Zsolnay.

Mahrenholz, Christhard. Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen. Heft 2.) gr. 8⁰, VII, 144 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Malipiero, G. F. I Profeti di Babilonia. 8⁰. Mailand 1924, Bottega di Poesia. 15 L.

Monaldi, Gino. Giacomo Puccini e la sua opera. 8⁰. 1924, Montegazza. 10 L.

Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. I. (1920); II., 1 (1922). Stuttgart und Berlin. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Wenn es als besonderes Omen für eine größere wissenschaftliche Arbeit gelten darf, daß ihre Problematik allgemein miterlebt wird, so mag unsere Zeit keinem musikhistorischen Werk günstiger sein als einer Deutschen Musikgeschichte. Denn wer wünschte heute nicht, daß wir neben der international eingestellten stil- und formgeschichtlichen Betrachtungsweise auch über eine andere verfügten, die den Kunstwillen nicht in seinen Oberflächenausstrahlungen, den Formen, ins Auge faßte, sondern die hinter jenen Materialkomplex der Stilgeschichte zu blicken vermöchte und nicht nach dem Stil der deutschen Musik fragte, sondern nach ihrem Wesen, nicht nach dem Nacheinander von Musiken, welche den internationalen Tummelplatz Deutschland durchzogen haben, sondern nach den eigentümlichen Kräften, die in der deutschen Geschichte wirksam waren und noch sind. Das Interesse an der Hebung der Schätze, die hier verborgen liegen, geht weit über die Kreise der Fachwissenschaft, ja der Wissenschaft überhaupt hinaus. Wenn irgendwo, so kann heute an dieser Stelle ein epochales Werk entstehen, das in seiner Grundrichtung Kunde gibt von der Problematik, vom Suchen, von den Nöten unserer Zeit.

Moser weiß das. Wie er in seiner Vorrede erklärt, bringt er den Mut auf zu dem großen Wurf, der hier gelingen kann. Seine „Geschichte der deutschen Musik" soll einmal — nach Anbringung etwa nötiger Verbesserungen — den Deutschen Geschichten von Wilhelm Scherer und Georg Dehio an die Seite treten. Wir hören, daß das Buch eine Lücke füllen soll — welche Probleme es aber eigentlich tragen und gerade diese Arbeit zu einer wissenschaftlichen Notwendigkeit machten, welches Erkenntnisstreben den Verfasser zwang, das ungeheure Material der gesamten deutschen Musik so und gerade so, wie er es tat, zusammenzustellen, das erfahren wir zunächst

nicht. Auch der ergänzende, 1919 in der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" erschienene Aufsatz Mosers „Zur Methode der musikalischen Geschichtschreibung" gibt darüber keinen Aufschluß. Er beschränkt sich im wesentlichen auf das Stilgebiet, und seine Richtlinien werden — glücklicherweise — in dem vorliegenden Werke nicht befolgt, konnten auch nicht befolgt werden, da sie so etwas wie stilkritische Erschöpfung der Denkmäler verlangen, was vielleicht niemals, jedenfalls aber nicht bei unserer geringen Kenntnis der Materie, erreichbar sein dürfte. Und so würde es sicherlich niemand dem Verfasser verdenken, daß er in diesem Punkte Vollständigkeit nicht anstrebt und sich eines kasuistischen Verfahrens bedient, wenn eben aus den besprochenen Einzelfällen laufend Erkenntnisse zum Hauptproblem des Buches fließen würden. Wie sicher ordnet doch G. Dehio, der sich in ähnlicher Lage befindet, der Problematik — historischer und unhistorischer — alle behandelten Einzelheiten unter! Ihm brennt bei seinem Wege durch die Geschichte stets eine Frage auf den Fersen, die ihn gewiß, wie jeden Erkenntnissuchenden, in die Irre treiben kann. Nie aber droht ihm die Gefahr, der Moser so oft erliegt: je nach Gelegenheit und Wissen über „Volks-, Zeit-, Persönlichkeits- oder Werkstil" irgend etwas auszusagen.

Denn für den Frager, der die Hoffnung nicht aufgibt, wiederholt sich bei der Lektüre des Buches ein charakteristisches Erlebnis: Immer wieder werden die Erwartungen aufs Höchste gesteigert durch die mannigfaltige Schau der Ereignisse und durch die Fülle der vom Verfasser aufgebotenen Mittel; Gedanken treiben von allen Seiten herzu, unerwartete Assoziationen stellen sich ein, vielfach scheinen sie Gesichtspunkte zu sein, unter denen der Stoff gemeistert werden soll ... Doch der Strom rauscht vorbei, das Kapitel ist zu Ende. Man überlegt, was man erkannt habe — jetzt wird der peinliche Gegensatz des Aufwandes und der inneren Ziellosigkeit des Werkes deutlich, der fundamentale Mangel.

Alle anderen Bedenken treten hiergegen zurück; so die vielen Tatsachenirrtümer, die gewiß bei der Durchführung einer so umfassenden Aufgabe nicht ganz zu vermeiden waren, hier doch aber auch an begangenen Stellen passim vorkommen. (Es wird z. B. für alle Bachschen Brandenburgischen Konzerte ausdrücklich Dreisätzigkeit konstatiert). Auch die mannigfachen ungenau dargestellten und dialektisch verschleierten Sachverhalte und die Sonderbarkeiten in der Charakterisierung der besprochenen Musikwerke wiegen nicht so schwer. Selbst die Ungleichheit in der Anlage der beiden bisher vorliegenden Bände des Werkes, die in der gegenwärtigen Form sehr störend wirkt, braucht nicht endgiltig zu sein und könnte durch einen energischen Eingriff gewiß ein gut Stück gemildert werden. Ausgeschlossen erscheint es aber, das Buch so umzustellen, daß es seine Hauptaufgabe darin sieht, Erkenntnisse zu fördern, nachträglich noch den roten Faden erlebter Problematik einzuflechten, durch den das massenhafte Tatsachenmaterial erst im eigentlichen Sinne wissenschaftliche Berechtigung erhalten könnte. Daß wir hiermit nicht zuviel verlangen, bestätigt der Verfasser selbst, der nicht ein kompilierendes Handbuch schreiben wollte und das nationale Problem nicht als Begrenzung des Arbeitsfeldes, nicht als eine Frage unter vielen anderen angesehen wissen will, sondern als Zentral- und Angelpunkt des ganzen Werkes.

Auch daß sich das Buch an weitere Kreise, an den vom Verfasser sogenannten „bildungsuchenden Deutschen", wendet, bedingt keine Herabminderung der Ansprüche in dieser Hinsicht. Gerade jener Leser braucht klare, durchdachte und organisch zusammenhängende Antworten auf die Grundfrage, die er an das Werk stellt. Ihm müssen die Spezialprobleme der äußeren wissenschaftlichen Forschung, die Moser nacheinander abhandelt, unzugänglich und in ihrer Isoliertheit bedeutungslos bleiben, läßt sich doch das Ganze aus ihnen nicht aufbauen und durch sie nicht ersetzen. Gewiß bietet der Verfasser dem Laien ein praktisches und ausgezeichnet brauchbares Nachschlagewerk, er erweckt auch vielleicht bei ihm einen ungeheuren Respekt vor der unerreichbaren Gelehrsamkeit der Wissenschaft — aber er beantwortet ihm seine Frage nicht. Statt der Konzentration auf Wesentliches, welche die Vorrede doch verspricht, werden im Verlauf der Arbeit dem Publikum eher noch Konzessionen gemacht: Gemeinplätze, die wahrlich nicht vor den „Bildungsuchenden" gehören, — man beachte nur des Verfassers Wortwahl, wenn es gilt ein Musikwerk als ästhetisch wertvoll zu kennzeichnen — fallen immer wieder störend auf, und besonders gefährlich erscheint die bequeme Methode, nicht den Leser zum Kunstwerk, sondern das alte Kunstwerk durch unhistorische Auffrischung zum modernen Leser zu bringen, ein Verfahren, auf das, weil es die Originale fälscht, ernste Wissenschaft, auch die „populäre", unbedingt verzichten sollte.

Deutsch und Geschichte — Moser sucht den ersten, unhistorischen Teil seiner Aufgabe in

einem vorausgeschickten Kapitel zu erledigen, das die „Grundlagen" und die „Eigenart" der deutschen Tonkunst behandelt. Und damit ist dieser Abschnitt erledigt; es folgt der zweite Teil, die Geschichte. Stillschweigend wird angenommen, daß die Ergebnisse des ersten Kapitels sich vertragen mit denen der historischen Darstellung; eine feste Verbindung beider Teile besteht nicht, nur gelegentlich werden Beziehungen hergestellt. Selbst da, wo die großen Aufschlüsse über das Wesen der deutschen Musik zu gewinnen sind, bei der Absetzung der östlichen Kunst des 15. Jahrhunderts gegen den Westen, bei der Charakterisierung der deutschen Renaissance der italienischen gegenüber, bei Heinrich Schütz in seinem Verhältnis zu den Errungenschaften des venezianischen Barock — überall hier geht bei Moser das Hauptproblem fast leer aus, Nebensachen überwuchern durchaus. Gewiß kann der Verfasser an diesen wichtigen historischen Stellen mit dem Stückwerk des ersten Kapitels, den „Grundlagen" und der „Eigenart", nicht viel anfangen, aber auch seine Kasuistik, die sonst stets zur Stelle ist, versagt. Auch die Ausführungen über das Deutschtum am Schluß des Händelkapitels sind dürftig für ein Buch, das hier seinen Schwerpunkt sucht.

Wie würde man es begrüßen, wenn eine deutsche Musikgeschichte es unternähme, aus dem Verhalten der deutschen Tonkunst in den verschiedenen internationalen Konstellationen der Geschichte Rückschlüsse auf ihre Eigenart zu ziehen, und wenn es dadurch anderseits wieder gelänge, aus der Erkenntnis des Wesens der deutschen Musik ihre historischen Schicksale zu verstehen! Historischer und unhistorischer Teil der Aufgabe müßten dann nebeneinander hergehen und sich gegenseitig stützen. Aussichtslos erscheint dagegen heute das Unterfangen, die nationalen Grundlagen zu Beginn dogmatisch abzuhandeln, noch bevor der erkenntnisgebende Stoff angeschnitten ist. Gern würde man überhaupt auf den Versuch, den Nationalcharakter in einem eigenen Kapitel auszuschöpfen, verzichten, wenn nur während der Darstellung laufend Erkenntnisse um das große Problem angesammelt würden.

Darum bemüht sich aber nicht eine einzige Stelle der beiden Bände. H. A. Köstlins auf das 19. Jahrhundert zugeschnittene Kennzeichnung der deutschen Musik, die Moser ausführlich zitiert, erweist sich doch nur als vorgehängt und gelangt nicht zur Durchführung. Sie würde auch z. B. für das 15. und 16. Jahrhundert die Dinge geradezu auf den Kopf stellen. Der Individualismus, von dem sie spricht, ist der der Romantik. Auch Richard Wagners Ausführungen zu diesem Thema, die herangezogen werden, bleiben beziehungslos und isoliert, wenn auch dem Verfasser ein Bild des Deutschen nach Art des Wagnerschen Siegfried vorschwebt, wie gelegentlich ausgestreute Wendungen „deutsche Reckenanschauung", „deutsche Keuschheit und Ursprünglichkeit" und „die eigentlich stets unbarocke Schlichtheit der Deutschen" (Bayern?) bezeugen. Später, vom Ende des ersten Bandes an, treten dann — seltsam unverträglich — Züge des „abendländischen Menschen" Spenglers hinzu. Aber all dies wird nur im Vorübergehen erwähnt; zu einer ernsthaften Charakteristik des Deutschen kommt es nicht.

Auch das erste Kapitel bringt sie nicht. Darüber darf seine Dialektik nicht hinwegtäuschen. Es spricht ja überhaupt nicht, wie es sollte, von „deutsch", sondern ausschließlich von „germanisch", gar von „indogermanisch". An die Stelle des Volksstiles, mit dem sich noch der erwähnte Aufsatz beschäftigte, ist der Rassenstil getreten, eine Erweiterung, deren wissenschaftliche Gründe man nicht einsehen kann, kommt es hier doch gerade auf Unterscheidung der beiden Begriffe an. Ohne klare Erkenntnis des Verhältnisses zu den anderen germanischen Kulturen ist eine Geschichte der deutschgearteten Musik, zumal im Mittelalter, unmöglich, und so vermag der Verfasser, da es ihm nicht gelingt, im Germanischen das Deutsche anzuzeigen, auch die allmähliche Loswickelung des Ostens aus den Banden des mittelalterlichen Westens, die er nach Dehios Vorbild verfolgen möchte, nicht überzeugend darzustellen.

Die Grundlagen der indogermanischen Melodik, die das erste Kapitel feststellen will, erscheinen selbst dem Verfasser zu unsicher gegründet. Sie bleiben ohne weitere Beziehungen. Einzig die Verurteilung aller praktischen Versuche mit kleineren als Halbtonschritten wird als „Verleugnung der indogermanischen Natur" deduziert, eine Behauptung, die in Hinsicht auf die Griechen staunen macht. Ausgiebiger wird die rhythmische Eigenart des Rassestils ausgebeutet. Sie trägt den präzisen Sinn eines nationalen Kriteriums. Wo sie nicht vorliegt, fehlt der deutsche Charakter. So huldigen die Meistersinger mongolischer Rhythmik (was allerdings den Verfasser, der dies eben konstatiert hat, nicht hindert, gleich darauf mit Richard Wagner begeistert einzustimmen, ihre Kunst sei „allzeit deutsch und wahr" geblieben).

Es ist die Rhythmik der Aufklärung, die Moser überhaupt als deutsch in Anspruch nimmt: dem Germanen fehlt in seiner Einfalt, Geradheit und ruhigen Kraft das Gefühl für den Reiz gestörter Symmetrien, das Grundphänomen seiner Rhythmik bilden viertaktige Perioden von $^2/_4$, $^3/_4$ und C-Takten. Eine äußerst gewagte These, die zumindest da falsch wird, wo sie sich vom Negativen ins Positive wendet. Es müßten ja Anspruch haben auf besonders deutschen Charakter z. B. das ausgehende Lied im 16. Jahrhundert, das seine Traditionen vergessen hat, und seine Erbin, die Villanelle und im Gefolg die Wahrer der Renaissance, die geringeren Suiten und Stadtpfeifereien, dann im 18. Jahrhundert alles, was vom Barock loswill, der verflachte Choral, die Mannheimer, die Berliner, aber eigentlich ohne Phil. Em. Bach; vor allem also auch solche Richtungen, die ganz augenscheinlich unter welschem Einfluß stehen. Ja, selbst die „klappernde Uniformität" des romanischen Metrums hätte an solchem Maß gemessen, volles Recht auf Zuteilung echt germanischer Eigenart. Denn auch bei den nichtgermanischen Völkern der europäischen Geschichte gibt es klassische Perioden mit Symmetriebauprinzip abwechselnd mit solchen, die sich von der klar übersichtlichen Grundlage wieder abwenden, und solchen, für welche die Frage der Symmetrie überhaupt irrelevant ist. Das Auf und Ab dieser Bewegungen zu deuten, gehört zu den elementarsten Aufgaben der Problemgeschichte. Man macht sich die sinngemäße Lösung aber von vornherein unmöglich, bezeichnet man in einseitiger Verallgemeinerung eines der wechselnden Prinzipien als nationalcharakteristisch. Der Deutsche hat gewiß sowohl für Renaissance und Klassik, wie für Barock und Romantik eine besondere Begabung, mit der sich die deutsche Geschichte zu befassen hat.

Ohne Gewalt kommt Moser natürlich nicht aus. Auch hier beweist er aufklärerische Züge — er spricht zudem stets vom „Musikdenken" —, indem er auf lange Strecken hin die Kunstwerke nicht nach ihrem Gehalt auszuschöpfen, sondern mit der ratio der Vierhebigkeit zu erklären sucht. Er zeigt sich dabei riemannischer als der große Systematiker selbst, der zwar das Hören in 8 Taktperioden für naturgegeben hielt und nach dem Organ des Ohres suchte, in dem es lokalisiert sei, der aber doch vor Rhythmisierungen wie dieser gezerrten Zeile

3 (!)

dû uuart de - mo Bal-de-res vo - lon sîn vuoz bi - ren - kit.

zurückgeschreckt wäre und, wie so oft, ein künstlerisch besser befriedigendes Resultat irgendwie zu verantworten gewußt hätte. Moser dagegen schlägt unbedenklich, was wir an mittelalterlicher Monodie besitzen, Weltliches und Geistliches, Minnesänger des 13. Jahrhunderts ebenso wie Mystiker, auf den Aufklärungsleisten. Irreführend für den Nichteingeweihten wirkt dabei die mangelhafte Trennung von Original und Zutat, und ganz gefährlich wird die Methode, wenn das Ergebnis nur durch stillschweigenden Eingriff ins Original erreicht wird (in Walthers „Wie solt ich den geminnen").

Nicht mensurierte Gesänge müssen sich solche Behandlung wie wohl früher, so auch heute gefallen lassen. Doch scheint mir ein so übermäßiger Pauseneinschub, wie er in Walthers genanntem Lied für die Zeile „der mir ist guot" die Vierhebigkeit retten muß, auch bei größter Freiheit des Vortrags ganz unmöglich. Die starke Verdehnung des Tertmetrums gibt zusammen mit dem Aufschwung der Melodie der Stelle etwas unerträglich Barockes, hier theatralisch und unecht Wirkendes. Der falsche Untergrund, über dem solche verzerrten Bilder entstehen, ist der moderne Gruppentakt, den der Verfasser überall unterschiebt, und der die feineren Züge des Sprachrhythmus zerstört. So ist auch das Kapitel „Das deutsche Volkslied in künstlerischer Hinsicht betrachtet" eines der unerfreulichsten des Werkes.

Anders bei mensuraler Überlieferung. Hier wird klar, daß gerade die deutsche Kunst langezeit von der „germanischen" symmetrischen Kleinrhythmik nichts wissen will. Der Verfasser führt deshalb in Anlehnung an die poetische Metrik die „Knorrigkeit des germanischen Metrums" ein, „die unbedenklich Hebung gegen Hebung setzt, Senkung an Senkung reiht", ein Prinzip, das, ernsthaft auf den Rhythmus angewandt, ausgezeichnet passen würde für die unklassischen Zeiten, für Adam von Fulda und Hofhaimer und für den deutschen Barock, das aber zur Vierhebigkeit in striktem Gegensatz steht. Moser gibt sich in scharfsinnigen Rechenexempeln, Isometrierungen, Triolisierungen und vielem anderen derartigem alle Mühe, beide Prinzipe miteinander zu mischen, überzeugt aber hier vielleicht am wenigsten. Vor allem richtet wieder der Taktstrich nur Unheil

an und steht — neben dem überspannten Vierhebigkeitsprinzip — der historischen Erkenntnis am meisten im Wege. Daß der Verfasser auf ihn nicht verzichten mag, liegt an der historischen Einstellung des Buches.

Diese ist nicht eben wichtig, steht doch das Tatsachenmaterial des Werke über lange Strecken hin fast beziehungslos nebeneinander. Auch hier tönt uns nicht ein allgegenwärtiges Hauptproblem mahnend in den Ohren. Die Frage nach Erkenntnis der im Werdegang der deutschen Geschichte wirksamen Kräfte wird vermieden, wir dürfen uns ungestört an den mannigfachen Bildern freuen. „Unbezweifelbares Sein" soll nicht in „Werden" aufgelöst werden, und so denkt sich Moser die europäische Geschichte gern als einen Kampf mehrerer „Rassen mit verschiedener Höranlage", wobei sich eine Partei zunächst unter dem Einfluß der anderen befindet, aber allmählich loskommt und nun selbst „unter teilweiser Aufsaugung" der Gegner die Hegemonie übernimmt. Als Beleg gilt ihm die Geschichte der Harmonik: „So trugen wir Germanen die Harmonik seit je in uns, entdeckten sie in uns während unbekannter Jahrhunderte und ließen diese Tatsache erst weit später von den notenschriftkundigen Gelehrten südeuropäischer Musiksprache bemerken. Was diese zunächst gründlich mißverstanden und mühselig in ihr ganz anders geartetes Denken umzuformen suchten, d. h. verdarben, bis schließlich hie und da selber germanisch hörende Musikschreiber hervortraten, die sich gegen ein Gebirge von südeuropäischer Musiktheorie Luft schaffen mußten, wird gemeinhin als Entstehung der Harmonik dargestellt." Ein einfaches Gesichtsbild in der Tat, aber es trifft nicht zu, ganz abgesehen davon, daß es sich für spätere Zeiten nicht fortführen läßt. Vor allem verkennt es die Theorie des Mittelalters. Wer sind denn die nichtgermanischen, südeuropäisch denkenden Gelehrten, welche die germanische Harmonik mißverstanden? Etwa die fränkischen Landsleute Hucbalds und Guidos? Aber die dachten doch gerade nicht südeuropäisch, wie hätten sie sonst die Theorie des Altertums so völlig umgedeutet! Waren „wir" damals wirklich „Hauptbesitzer der Harmonik" und haben wir es bloß nicht sagen können? Meinte denn Gafori die germanische Harmonik und hat Zarlino diese systematisiert? Waren es etwa germanische Einflüsse, welche die Harmonik der späteren Niederländer so werden ließ, daß Glarean sich zur Aufstellung seiner vielberufenen neuen Modi genötigt sah?

Steht hier denn nicht alles auf dem Kopf? Könnte man nicht Mosers obige Sätze geradezu umkehren und darin „germanisch" durch „italienisch" ersetzen und die südeuropäische Theorie durch die des mittelalterlichen Nordens? Und könnte man so nicht mit derselben Berechtigung von einem Rassenkampf zwischen Italienern und Niederländern sprechen, wobei sich die Renaissanceharmonik langsam von den germanisch-linearen Einflüssen losgemacht und endlich die Hegemonie gewonnen habe „unter teilweiser Aufsaugung" der Gegner? Hier wären dann die Germanen einmal Antagonisten der Harmonik und es zeigte sich wiederum, daß der historische Wechsel nicht durch Rassenstatik ersetzt werden kann.

Ganz ohne „Werden" kommt der Verfasser nicht aus. Und wenn er das große Problem auch nur selten berührt, so entgeht doch auch er nicht ganz dem Entwicklungswahn, den er sonst nachdrücklich bekämpft. Z. B. konstatiert er in den Volksliedtenören — die er außerhalb des Zusammenhangs mit den anderen Stimmen betrachtet — eine schier undurchschaubare rhythmische Kompliziertheit, und diese wiederum ist ihm ein Beweis für „den außerordentlich weiten Weg ..., den das deutsche Musikdenken der alten Zeit an dieser Entwicklungsstelle bereits zurückgelegt hat", eine Behauptung, die etwa ebensoviel besagt, als wollte man aus der Rhythmik der Berliner Oden folgern, das „deutsche Musikdenken" des 18. Jahrhunderts stecke noch in den Anfängen.

Am Ende der Entwicklung steht die „volle Erkenntnis des Wesens der Harmonik"; der Weg dorthin war „langwierig und steinig"; merkwürdig, daß trotz „unseres" Hauptbesitzes an dieser Materie auch Nicht-Germanen wie Zarlino und Rameau „Hauptförderer" waren. Natürlich trägt da die Mehrstimmigkeit des zentralen Mittelalters höchst unvollkommenen Charakter: „Diese guten Mönche", so wird gespottet, gewannen, „da sie diese Versuche vermutlich im vorsichtigsten Adagio unternahmen ..., über den tonalen Fluß des Ganzen schwerlich einen Überblick" und empfanden also „das für unser Gefühl Üble" in ihrer Kunst nicht. Auch Gregorianik und Minnesang sind noch weit von der Vollendung entfernt und „häufig nur mit den Einschränkungen genießbar ..., die sich aus der Notwendigkeit einer bewußten Ein- und Umstellung des ästhetischen Gefühls ergeben". Das Volkslied dagegen — einschließlich der einstimmig gelesenen Tenorbearbeitungen — bedeutet einen „Urquell des Musikalisch Schönen". Und das wird uns heute

gesagt, da die Komposition sich augenscheinlich wieder „diesen guten Mönchen“ zuwendet, wo die funktionale Harmonik mehr, als seit langem der Fall war, zurücktritt, wo man längst eingesehen hat, daß die sogenannte „volle Erkenntnis des Wesens der Harmonik“ ebensowohl zu einem zeitbedingten Kunstideal gehört wie alle anderen theoretischen Systeme; wo die Kunstwissenschaft sehr geräuschvoll über die Lehre vom „für unsern Geschmack Üblen“ der mittelalterlichen Erzeugnisse den Stab gebrochen hat, und wo in unseren Collegia musica die Studierenden sich ohne Einschränkungen durch bewußte Umstellung an der Kunst der Organa und Motetten erfreuen!

Wie sich in den vorliegenden Bänden des Moserschen Werkes kein ernsthafter Versuch findet, dem deutschen Nationalcharakter gerecht zu werden, so fehlt auch die zweite Seite des großen Grundproblems völlig: die besondere, eigenartige Struktur der deutschen Geschichte bleibt dunkel, die in ihr wirkenden eigentümlichen Kräfte treten nicht hervor; es wird kein Versuch gemacht, hier zu begrifflicher Klarheit zu kommen. Gewiß, Schluß und Folgerung sind heute verpönt, man wünscht die „Schau“. Der Wissenschaft jedoch kann die letztere nur frommen, wenn sie Erkenntnisse vermittelt, einerlei wie sie zustande kommen. Mosers „Schaumuseum“ — den Ausdruck braucht der Verfasser selbst — dient einem viel primitiveren Schaubedürfnis. Entwicklung, Loswicklung und zumeist Partien ohne deutliches Werdeprinzip stehen nebeneinander, wie Symmetrie und Knorrigkeit, wie Aufklärer, Recke Siegfried und faustischer Mensch, und lassen keine Antwort zu für das Ganze. Erkenntnis bringt uns dieser Gang durch die Geschichte kaum, nur Bilder über Bilder, wobei es dahingestellt bleibe, in wie weit es Mosers Führerschaft gelingt, den historischen Originalen nahe zu kommen.

Die unzweifelbaren Verdienste des Werkes liegen auf anderem Gebiet, dem der Einzelforschung und der Spezialfragen. Hier kommt dem Verfasser seine Fähigkeit, verschiedene Standpunkte einzunehmen — die ihn vor den großen Problemen unsicher macht — besonders zugute, und wir verdanken ihr manche wertvollen neuen Einsichten. Vor allem in den kulturhistorischen Kapiteln des ersten Buches fördert Moser die wissenschaftliche Arbeit erheblich durch geschickte Auswertung der überkommenen Berichte und durch Betrachtung aus bisher ungewohnten Gesichtswinkeln. Doch wünschte man sich selbst dort durchweg eindringlichere Ausnutzung des Materials für die musikalischen Denkmäler selbst. Ausführliche Berichte über „Deutschland“ um 500 sollten doch in dem engen Rahmen dieses Werkes nur dann Berechtigung haben, wenn sie in nächste Beziehung zu deutscher Tonkunst und Musikanschauung gebracht werden. Dazu ist aber so lange vor Festigung der deutschen Nation nur wenig Gelegenheit. Doch verweilt der Verfasser eben mit besonderer Neigung bei phantasievollen, nur durch spärliche Dokumente gestützten Schilderungen eines sagenhaften, idealen Germanentums, lieber als bei späteren Zeiten, für welche die Menge der erhaltenen großen Tonwerke ein untrügliches Material zur Erfassung der nationalen Grundlagen bietet. Es fehlt dann, infolge der Breite der früheren Abschnitte, einfach an Raum für die Behandlung des historischen, sicher fundierten Deutschtums. Schon aus diesem Grunde kann der zweite Band mit seinem zusammengepferchten Material nicht halten, was der erste verspricht; selbst das Allerwichtigste — Heinrich Schütz z. B. als besonnen rezipierender Verteidiger deutschen Wesens gegen den lockenden Geist Venedigs — findet keinen Platz mehr. Zudem gibt der Verfasser seine eigentliche Domäne, die Betrachtungsweise, die sich an kulturhistorische Daten anlehnt, auf: Spenglers Einfluß setzt sich entscheidend durch; die Einteilung des zweiten Bandes wird im Anschluß an ihn getroffen. Doch läßt sich natürlich der immerhin imponierende Geist dieses letzten großen historischen Nationalisierungsversuches nicht nachträglich mit übernehmen. Eine einheitliche Grundlegung aus dem Sinn der Stilperioden erfolgt nicht. Sie würde auch kaum möglich sein, da in Mosers Kapiteln vielfach Heterogenes beieinander steht. Es bleibt bei Schlaglichtern und Anregungen.

Das in der Luft liegende Interesse am Ganzen der deutschen Geschichte, das günstige Omen für den Wissenschaftler, der es miterlebt, hat sich in Mosers Werk nicht ausgewirkt. Der überaus geschickte, ungemein kenntnisreiche und belesene Autor, der in Behandlung isolierter Spezialfragen überraschende Einsichten gewinnt, vermag angesichts der gewaltigen Stoffmasse der gesamten deutschen Musik nicht Richtung zu halten. Er schaut an und beredet; und verzichtet — trotz ausdrücklich ausgesprochenen besten Vornehmens — auf die Erschöpfung der tieferen Problematik.

Gustav Becking.

Mozart. Briefe. Ausgew. u. hrsg. v. Albert Leitzmann. 21.—26. Tsd. 8⁰, XVI, 285 S. Leipzig 1924, Insel-Verlag. 3 Rm.

Navarra, U. „Parsifal“ di R. Wagner. kl. 8⁰. Mailand 1924, Bottega di Poesia. 5 L.

Poidras, Henri. Dictionnaire des Luthiers anciens et modernes. 8⁰. Rouen 1924, ed. de l'auteur, Rue du Champs-des-Oiseaux. 60 Fr.

Rabsch, Edgar. Gedanken über Musikerziehung. Zur Stellung der Musik innerhalb der „Neuordnung des preußisch. höh. Schulwesens“. 8⁰, VII, 61 S. Leipzig 1925, Quelle & Meyer. 1.40 Rm.

Robert, P.-L. Rapport sur le mouvement musical en Normandie. Maine, Anjou et Blésois de 1913 à 1924. 8⁰, 32 S. Rouen 1924, L'ainé.

Rousseau, J.-J. Correspondence générale, collationnée sur les originaux, annotée et commentée par Théophile Dufour. Tome I. 8⁰, XII, 390 S. Paris 1924, Colin.

Schemann, Ludwig. Lebensfahrten eines Deutschen. 8⁰, XVI, 402 S. Leipzig 1925, Erich Matthes. 7.50 Rm.

Schiegg, Anton. Lerne naturgemäß sprechen und singen! Allgem. Schule d. Stimmerziehung. 2. verm. Aufl. gr. 8⁰, VI, VI, 111 S. München (1924), Pössenbacher. 2.50 Rm.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit u. Tragfähigkeit der Stimme für Gesangsstudierende u. Künstler. 8⁰, IX, 36 S. München 1924, Otto Halbreiter.

Shinn, Frederick G. Examination Anual Tests. 8⁰. London 1924, Augener.

[**Soldau, Kurt.**] Jacques Offenbach. Beiträge zu seinem Leben und seinen Werken. Im Auftrage der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände hrsg. v. K. S. gr. 8⁰, 40 S. Berlin 1924, F. A. Günther & Sohn. 2 Rm.

Somerville, J. M. Kreutzer and his studies. 8⁰. London 1924, The Strad Office. 3 s. 6 d.

Spreckelsen, Otto. Die Stader Ratsmusikanten. S.-A. aus dem „Stader Archiv“ 1924. Neue Folge. Heft 14. 8⁰, 39 S. Stade 1924, Druck v. A. Pockwitz Nachf. Karl Krause.

Stanley, A. A. Greek Themes in modern musical settings. (Humanistic series of the Univ. of Michigan, vol. XV.) 8⁰. New York 1924, The Macmillan Co. 4 $.

Stiévenard, E. Essai sur la prosodie musicale. 8⁰. Paris 1924, Heugel. 15 Fr.

Strube, Adolf. 120 evangelische Choralmelodien, enthaltend u. a. sämtliche Lieder Luthers. Nach d. Grundsätzen d. Eitzschen Tonwortsystems zusammengestellt. 8⁰, VIII, 60 S. Leipzig 1924, Carl Merseburger. —.80 Rm.

Tiersot, Julien. La Damnation de Faust de Berlioz. Étude historique et critique. Analyse Musicale. (Les Chefs-d'œuvre de la Musique. Publiés sous la direction de Paul Landormy.) kl. 8⁰, 177 S. Paris [1924], Paul Mellottée. 3.50 Fr.

Turner, W. J. Variations on the theme of music. 8⁰. London 1924, Heinemann. 6 s. 6 d.

Vatielli, Francesco. Ragionamenti e Fantasie musicali di Petronio Isaurico. 8⁰. Bologna 1924, Zanichelli. 12.50 L.

Vuillemin, Louis. Albert Roussel et son œuvre. 8⁰. (Bibliothèque musicale.) Paris 1924, A. Durand & fils. 6.60 Fr.

Wagner, Richard. Mein Leben. Neuausg., von Max Hasse besorgt. Bd. 1 2. (Mann und Werk.) kl. 8⁰, 520, 466 S. Leipzig [1924], Baustein-Verlag. 9 Gm.

Richard **Wagner** und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen. Hrsg. v. Wilh. Altmann. Nebst einer Charakteristik Niemanns v. Dr. Gottfried Niemann. 8⁰, 264 S. Berlin 1924, G. Stilke.

Die neue Publikation ergänzt vor allem die Sammlung der Briefe Wagners an seine Bayreuther Künstler, unter denen Niemann zweifellos die stärkste Persönlichkeit, der für das Wagnersche Kunstwerk am meisten prädestinierte Darsteller und Sänger war. Aber Wagners Beziehungen zu Niemann reichen in frühere Zeiten: schon von Zürich und Venedig aus hatte Wagner den

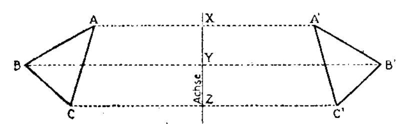
Sänger zu benutzen versucht, um — aus reiner Geldnot — seinen „Rienzi" wieder flott zu machen; und bei der berufenen Pariser Tannhäuser-Aufführung von 1861 hatte Niemann ja eine entscheidende, und nicht durchaus rühmliche Rolle gespielt. Diesen beiden Anlässen verdanken wir zwei der aufschlußreichsten und schönsten Briefe Wagners über die Charakteristik und Auffassung sowohl des Rienzi wie des Tannhäuser, Briefe, die den Kern und das Detail beider Rollen berühren, und doch auch für den Sänger, dem ein Meister solche Lehren geben mochte, höchst ehrenvoll sind. Der Tannhäuser-Brief in Form einer Zurechtweisung für den widerspenstigen und nervösen Sänger ist obendrein eins der außerordentlichsten Dokumente des Menschen Wagner. Über diesen Wert hinaus bietet das Buch eine vollständige Biographie des berühmten Sängers — der mehr war als ein bloßer Tenorist und Stimmbesitzer und kaum einen Nachfolger gefunden hat: außer einer knappen, pietätvollen und doch objektiven Würdigung durch Niemanns zweiten Sohn, sind da besonders Niemanns eigene Tagebuchaufzeichnungen, die leider nur bis 1855 reichen, und Wilhelm Allmanns sorgfältige Erläuterungen, Anmerkungen und Textverbindungen, die alles Notwendige sagen und nirgends über das Notwendige hinausgehen, aufschlußreich. A. E.

Weber, Carl Maria von. Seine Persönlichkeit in sein. Briefen u. Tagebüchern u. in Aufzeichnungen sein. Zeitgenossen. Hrsg. von Otto Hellinghaus. (Bibl. wertvoller Denkwürdigkeiten. Bd. 7.) kl. 8°, XXV, 204 S. Freiburg [1924], Herder. 4 Gm.

Werker, Wilhelm. Die Matthäus-Passion. Bachstudien Bd. II. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. 3 Rm.

In seinem zweiten Bande Bachstudien setzt Werker mit den Methoden, die er beim wohltemperierten Klavier benutzt hat, zur Untersuchung der Matthäus-Passion an. Dabei wird ein Grundfehler der Betrachtungen, die schließlich zu so auffallenden und sonderbaren Resultaten führen, klar: das ist Werkers Auffassung des Begriffs Symmetrie in der Musik. Ehe ich das an Beispielen auseinandersetze, sei etwas weiter ausgeholt.

Der Begriff Symmetrie ist übernommen aus dem optischen Gebiet. Der bedeutende Physiker und Psychologe Ernst Mach hat seine Gesetze, Entstehung und Bedingungen ausführlich erörtert (Populär-wissenschaftliche Vorlesungen). Wesentlich ist eine Achse, von der alle entsprechenden Punkte gleichweit entfernt liegen, derart, daß ihre Verbindungen senkrecht auf der Achse stehen. Die Achse selbst kann jede Lage haben. Mach erkennt als ästhetisch besonders wertvoll diejenige an, wo die Achse vertikal liegt. (Die nebenstehende Figur ist wohl völlig klar; A entspricht A′, B B′ usw. AX = XA′, BY = YB′, CZ = ZC′, die Winkel bei XYZ sind Rechte; ABC ist vertikal symmetrisch zu A′B′C′.) Den Grund der ästhetischen Wirksamkeit gerade der vertikalen Symmetrie legt Mach in der Konstruktion unseres Gesichtssinnes — der beiden Augen — bloß, der selbst eine solche vertikale Symmetrieachse hat. Mach hat schon Übertragungen dieses Begriffs auf die Musik in Betracht gezogen; durch Spiegelung der Notenreihe gelangt er zu Umkehrungen, ähnlich, wie sie der Kontrapunkt lehrt. Mach hat aber auch erkannt, daß hier das ästhetische Verhalten der Symmetrie gar nicht mehr vorliegt. Denn diese ist nur eine nach besonderen Gesetzen veränderte Wiederholung, und in dieser veränderten Wiederholung liegt die ästhetische Bedeutung der vertikalen Symmetrie begründet. Davon zeigt die musikalische Übertragung nichts mehr; sie enthält nur Veränderungen, und H. Schröder hat darauf eine konsequente Theorie gegründet, wo nur von Veränderungen jeder Art, nicht von Wiederholung gesprochen werden kann (Die symmetrische Umkehrung in der Musik, 1902).



Nun hat sich eingebürgert, auch bei Entsprechungen der Form ABA (etwa bei der Liedform, der Sonatenform) von Symmetrie zu reden, trotzdem man hier mit dem einfachen Begriff der Wiederholung auskäme, selbst wenn das zweite A eine Veränderung des ersten wäre. Aber bislang ist immer nur dann eine derartige Beziehung der Teile A empfunden worden, wenn sie wirklich in etwa äquivalent waren, wenn eine veränderte Wiederholung vorlag. A B C hat noch niemals jemand symmetrisch genannt. Einen hohen Turm und einen Eckstein hat niemand als symmetrische Gebilde eines Gebäudes aufgefaßt, auch wenn sie beide in der Einzahl vorhanden sind.

Dies aber ist der musikalische Standpunkt Werkers. Man sehe zu dem Zweck den Bauplan der Passion (S. 96), deren ersten Teil ich gekürzt wiedergebe:

	1	II	III	4	5	6	VII	8	9 →	X	X ←	9	VIII	7	6	5	IV	3	2	I
	A	Ch	Ch	R	A	A	Ch	R	A	Ch	Ch	R	Ch	A	R	A	Ch	A	A	Ch
Nr.	1	1	3	9	10	12	16	18	19	21	23	25	25	26	28	29	31	33a	33b	35

Die untere Reihe bedeutet die Nummer des Klavierauszugs, A ist Arie, Ch Choral, R Rezitativ; arabische Ziffern sind Picandersche Einschiebungen, römische Choralstrophen. Die vertikale Symmetrie ist hier deutlich; jeder Zahl links der Achse entspricht im gleichen Abstand rechts die gleiche Zahl. Die Passion ist symmetrisch gebaut — sagt Werker. Was soll es aber für eine ästhetische Bedeutung haben, wenn symmetrische Glieder der Tabelle sich entsprechen wie Turm und Stein. Symmetrische Gruppen müssen zum mindesten äquivalente ästhetische Inhalte haben. Bei Flügelaltären und manchen malerischen Kompositionen, wie der Disputa ist das tatsächlich der Fall. Aber hier!! Daß der Choral 31 dem Rezitativ 9 (Du lieber Heiland, du) ästhetisch entspreche, das ist weder verstandesgemäß einzusehen, noch zu empfinden. Zu den schlimmsten Anforderungen führt Werkers Methode aber im zweiten Teil; da erscheint nämlich das Rez. 77 (die kurzen Zeilen der abwechselnden vier Einzelsänger und des Chors) als gleichwertig mit vier Stücken, nämlich 38—44, d. h. zwei Choralen und einer Arie mit Rezitativ. Zahlenmäßig geht das kaum, ästhetisch bedarf diese Unmöglichkeit meines Erachtens keiner Diskussion. Auf noch schwächeren Füßen steht die Symmetrie der Zahlen 1 II im ersten Teil: nämlich die Gleichzeitigkeit von madrigaler Chorarie und Choral im Einleitungschor wird kurzer Hand in ein räumliches Nebeneinander aufgelöst; der Chor erscheint in der Tabelle für zwei Zahlen, ähnlich wie Nr. 25. Daß über solche Gewaltsamkeiten „der Weg des empirischen Findens zum wissenschaftlichen Suchen" (S. 1) ginge, kann ich nicht einsehen. Auch die im Plan geforderten Einschnitte zwischen 25 (!) und zwischen Rez. 9 und Arie 10 sind seltsam. Bei 25 ist es direkt unverständlich, bei 9/10 weist Werker selbst (S. 31) auf die enge motivische Bindung hin.

Es ist nicht möglich, jeden Einwand hier vorzubringen. Eine Reihe von Beispielen will ich noch anführen, wo Dinge gekoppelt, als symmetrisch und entsprechend behandelt werden, die vollkommen ungleich, unvereinbar sind, andere dagegen getrennt werden, die ebensogut oder besser zusammengehören. Daß sich auf diese Weise erstaunliche Zahlen gewinnen lassen, ist kein Wunder. So werden S. 3 der erste Chor und der Schlußchor des ersten Teils in Parallele gestellt zu der Choralphantasie „O Schmerz, hier zittert". „Zwei Riesengestaltungen stehen einem Kammerwerklein gegenüber, zwei Mollweisen einer in Dur, beidemal das Verhältnis 2:1". Das sind Zahlen und nichts als Zahlen, ästhetisch und in der Empfindung kann von einem solchen Verhältnis nicht die Rede sein. Noch ungleicher zusammengestellt sind die auf S. 5 erwähnten 2 Gruppen von 3 + 2 Choralen. Die erste enthält dreimal die Melodie „Herzliebster Jesu" + zweimal „O Welt, ich muß dich lassen", die zweite Gruppe fünf verschiedene Melodien. Dinge, die man vergleicht, müssen ein tertium comparationis haben; hier ist keins vorhanden. S. 10/11 wird die Feststellung gemacht, daß 22 Jesusreden 44maliges Eingreifen der andern biblischen Personen gegenübersteht. Hier wird nur jeder Redebeginn jeder Person gezählt, nicht ihr jedesmaliger Neuauftritt; das letztere ließe sich noch gutheißen· Dann wird mehrstimmiges und einstimmiges rein zahlenmäßig addiert; so hat man im Rez. 54 sechsmaliges Eingreifen zu zählen, nämlich Pilatus dreimal, Pilati Weib einmal, Volk zweimal. Eine große Erörterung widmet Werker dabei noch der Frage, daß Bach die indirekte Rede des Weibes des Pilatus einer Person zugeteilt habe, statt sie, wie die andern indirekten Reden (z. B. „Welchen ich küssen werde") dem Evangelisten zu geben. „Aus Liebe zur Zahlensymmetrie hat der Gestalter Bach über den bibeltreuen Lutheraner gesiegt"!! Und doch liegt die Sache so einfach! Einmal entspringt dieser Zug der Tradition. Dann ist aber auch diese Rede logisch von den andern verschieden; die vier übrigen berichten durchaus von der Vergangenheit („Der Verräter hatte gesagt", "Die Worte Jesu, die er sagte", „was gesagt ist durch den Propheten"). Hier aber handelt es sich deutlich um eine in der Gegenwart dem Pilatus ausgerichtete Botschaft, etwa von einer Dienerin mit den Worten ihrer Herrin. Aus logischen Gründen verfuhr Bach, nicht aus Liebe zur Zahlensymmetrie.

S. 27 stellt Werker musikalische Charakterisierungen des Reimes fest; auch hier ohne jede Grundlage. „Du" hat hmoll, „zu" soll damit musikalisch reimen „auf dem hmoll-Akkord mit hinzugefügtem Gis". Ich kann hierin, trotz des Vorhaltes fis–eis auf „zu" ein hmoll nicht anerkennen, da schon der Anfang des Taktes auf „lasse mir inzwischen" die cis-Harmonie deutlich ausprägt, ohne jedes fis. Die Melodik ist dabei grundverschieden. „Weib — Leib" sollen musikalisch reimen durch den gleichen Akkord; dieser Akkord h–dis–fis–a liegt aber unter dem Text „Weib, mit Salben deinen Leib zum Grabe will be-"; so ist nicht einzusehen, warum das für die Worte „Weib, Leib" besonders charakteristisch sein soll. Mit Ausdrücken wie „klebt ganz und gar fest", „brennt mit dem fismoll-Akkord zusammen" läßt sich alles und nichts beweisen. S. 41/43 soll festgestellt werden, daß die 18 Arien sich in neunerlei Formen gliedern; 18 : 9 = 2 : 1! Dazu wäre aber eine völlige Disjunktion nötig und nicht, daß z. B. Arie 10 zwei Formen angehörte, der Form V und — VI, VII, VIII, IX? Das fragt sich nämlich der Leser vergeblich. Denn nachdem Werker die Formen I—V ausführlich erörtert hat, heißt es „die Arienformen VI, VII, VIII, IX faßt man am besten zusammen". Eine Trennung ist gar nicht angedeutet, also eine Feststellung nicht möglich. Direkt falsch ist aber die Aufstellung der 12 Ensemblegruppen des zweiten Teils auf S, 51. „Die Hohepriester, Schriftgelehrten, Ältesten und der ganze Rat" des Rez. 42 werden angeführt, ebenso „die Hohepriester und Ältesten" des Rez. 49. „Die Hohepriester samt den Schriftgelehrten und Ältesten" des Rez. 67, die folgerichtig als neue Gruppe einzufügen wären, sind unterschlagen. Dann stimmt nämlich das Verhältnis als 3 : 4 nicht.

So werden aus ungeordneten, unvergleichbaren Voraussetzungen ästhetisch wertlose, vielfach nicht einwandfreie Zahlenverhältnisse herauskonstruiert und der Absicht Bachs unterschoben. Ihren Höhepunkt erreicht diese Methode auf S. 72. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Art und Bestimmung eines Werkes auf manches, wie Charakter, Instrumentation, Besetzung einwirkt. Aber die sieben Teile der Kantate „Wachet auf" mit sieben Gruppen der ausführenden Organe in Parallele zu setzen, das ist doch allzu phantasievoll.

Ich glaube den Beweis geführt zu haben, wie Ungleichartiges gekoppelt und verglichen wird, wie von einer Symmetrie in dem äußerlichen Sinne Werkers nicht die Rede sein kann. Daß auch richtige Bemerkungen in dem Buche stehen, sei anerkannt; aber in diesem Punkt ist Werker der bisherigen Literatur gegenüber weniger korrekt, wie in solchen, wo er zu ihnen in Gegensatz tritt. Die motivische Bindung mehrerer Teile, die er S. 29—35 behandelt, hat z. B. A. Heuß schon in vielen Fällen bemerkt (J. S. Bachs Matthäuspassion z. B. S. 67, 69, 79, 149), dessen Name seltsamerweise überhaupt nicht erwähnt wird. Und der durch die Modulation angedeutete „Situationswechsel" (S. 28, 49) — im übrigen ein guter Gedanke — ist von Spitta (J. S. Bach II, 378) in einem Falle geschildert und sehr fein als „psychologischer Prozeß" gedeutet.

Werker erweckt durch den Satz seines Vorworts „Herausgeber und Verfasser des ersten Bandes hatten vor der Drucklegung mit dem Widerspruch bestimmter Kreise gerechnet" den Eindruck, als ob „gewisse Kreise" mit Voreingenommenheit und bösem Willen an seine Studien herangingen. Ich weiß mich davon frei, glaube überhaupt nicht an die Existenz solcher Kreise. Aus rein sachlichen Gründen kann ich in der Werkerschen Studie zur Matthäuspassion keinen Fortschritt der Bacherkenntnis finden. Selbst in den Fällen, wo die Zahlenverhältnisse stimmen, entspricht ihnen kein empfindungsgemäßes Verhältnis: sie geben dem Musiker nichts. Werker fehlt aber auch die Achtung vor der Zahl und der strengen Methode, wie sie der Mathematiker ausübt, der mit Zahlen umzugehen gewohnt ist. Einer Untersuchung von dieser Seite aus, halten die Resultate Werkers auch nicht stand. Paul Mies.

Wolf, Johannes. Die Tonschriften. (Jedermanns Bücherei.) 8⁰, 136 S. Breslau 1924, Ferd. Hirt. 2.50 Gm.

Dissertationen

Elling, Alwin. Die Messen, Hymnen und Motetten der Handschrift von Apt (Göttingen 1924).

Schröder, Alfred. Die englischen Texte G. F. Händels (Göttingen 1924).

Spitta, Heinrich. Heinrich Schütz' Orchester und unveröffentlichte Werke (Göttingen 1924).

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Kantate Nr. 142. Uns ist ein Kind geboren. Klavierauszug mit Text von Otto Schröder. (Veröff. d. Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXV, Heft 1.) Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S. Vergnügte Pleißenstadt. Hochzeitskantate. Für S. u. A. Als Fragment aufgefunden u. hrsg. von Werner Wolffheim, vollendet u. für 2 Fl., Ob., Vcello. u. Pfte. gesetzt v. Georg Schumann. Kl.-A. Berlin (1924), Schlesingersche Buch- u. Musikh. (R. Lienau). 4.50 Rm.

Bruckner, Anton. Offertorium: Afferentu regi. Für gem. Chor u. Orch. Part. hrsg. von J. V. Wöß. Wien 1924, Universal-Ed. —.60 Rm.

Bruckner, Anton. Op. posth. Sinfonie dmoll. Erste Veröffentlichung durch J. V. Wöß. Part. 8⁰. Wien (1924), Wiener Philharm. Verlag. 4 Rm.

[**Graf**, Ernst.] J. S. Bach im Gottesdienst. Vorschläge zu einheitl. musikalischer Gestaltung des liturgischen Orgelspiels in evangelisch-reformierten Landkirchen. Für den Bernischen Organisten-Verband ausgearb. von Ernst Graf. Heft I. Advent u. Weihnacht. 46 S. Bern 1924, Im Verlag der Bernischen Organisten-Verbandes.

Händel, G. F. Xerxes oder Der verliebte König. Musikalische Einrichtung auf Grund d. Partitur der Deutschen Händelgesellschaft. Freie Neugestaltung des Textbuches u. des Secco-Rez. von Otto Hagen. Klav.-Ausz. von V. E. Wolff. Leipzig (1924), C. F. Peters. 3 Rm.

Haydn, Joseph. Drei Duette für 2 Violinen. Revision von M. Adler. Wien 1924, Universal-Edition. 1 Rm.

Leclair l'ainé. Six sonates pour 2 violons sans basses. Livre I, recueillies par Marc Pincherle. Paris 1924, Senart.

Liszt, Franz. Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. II. Pianofortewerke Bd. VIII. Verschiedene Werke f. Pfte. zu 2 Hdn. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 26 Rm.

Lübeck, Vincent. Weihnachtskantate („Willkommen, süßer Bräutigam“). Eingerichtet von Helmuth Weiß. (Jöde, Der Musikant. Beiheft Nr. 4.) 8⁰, 24 S. Wolfenbüttel 1924, J. Zwißler. —.90 Rm.

Möller, Heinrich. Das Lied der Völker. Eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern, ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten ausländischen Quellen und Bearbeitungen hrsg in 10 Bänden. Mainz 1924, B. Schotts Söhne,

Von dieser großangelegten Sammlung sind bisher drei Bände erschienen, enthaltend Lieder aus Rußland — Schweden, Norwegen, Dänemark, Island — und aus England und Nordamerika. Die übrigen 7 Bände sollen bringen: Lieder aus den keltischen Ländern (Bretagne, Wales, Schottland, Hebriden, Irland) — Frankreich — Spanien, Portugal, Katalanien, Baskenland — Italien (Korsika) — Südslawien (Rumänien, Ungarn, Griechenland) — Westslawien (Böhmen, Wenden, Slowakei, Polen) — Baltische Länder (Finnland, Esthland, Lettland). Jeder Band umfaßt etwa 30 Lieder. An 300 Liedern wird sich also, wenn sie bezeichnend ausgewählt sind, schon einiges von den ethnographischen Eigenarten der Melodiebildung zeigen lassen. Die Sammlung kann mithin (mindestens zur Übersicht) auch für Fachleute Wert haben. Sie wirbt aber mehr um die Beachtung und Liebe von Liebhabern guter, kernhafter Melodien, und die wünscht man ihr gern, wenn sie in den späteren Bänden hält, was die ersten drei bringen.

Die Auswahl der Melodien ist auf jeden Fall künstlerisch befriedigend, und das ist wohl in jeder Kunstsammlung die Hauptsache, womit nicht gesagt ist, daß sie nicht auch möglichst wissenschaftliche Sorgfalt und kritische Haltung wahren müsse. Darüber zu urteilen, fühle ich mich außerstande, doch kann gesagt werden, daß der Herausgeber nicht ohne gründliche Vertiefung in die Ethnographie des Volksliedes vorgegangen ist.

Bei dem Versuch, das musikalisch Typische z. B. des englischen oder des russischen Liedes begrifflich zu fassen, wird man erkennen, daß der ethnographisch-geographischen Besonderheiten kaum

mehr, eher weniger sind, als der internationalen Gemeinsamkeiten. Den unzähligen Varianten nationalen Melodierens steht das eine gesetzliche, musikalische Gestaltungsvermögen gegenüber, wie der reine Typus Mensch über den Rassenvarianten steht, und ihnen zu Grunde liegt. — Und: die nationalen Besonderheiten des Melodierens bleiben nicht im Lande, sondern dringen über alle Grenzen, weil ihr fremdartiger Reiz gerade von denen am ehesten erspürt wird, die das feinsthörige Ohr haben und darum die Musik führen. So ist, was wir an entwickelten Melodien nationale Eigenart nennen, bereits eine aller Analyse spottende Verbindung mehrerer völkischer Keime, ein Mischling und Abkömmling aus verschiedensten Samen. Nur die Idee des Typus ist eine und beharrt, der empirische Typus gleitet unaufhaltsam.

Ebenso schwierig wie die ethnographisch-geographische Bestimmung der Melodien ist die musiktheoretische Abgrenzung von Volkslied und Kunstlied, wie die von Volkskunst und Künstlerkunst überhaupt. Beschränkt man sich auf das rein artistisch-musikalische, unter Ausscheidung alles assoziativ damit zu verknüpfenden Menschlichen, so hat noch niemand festgestellt, und wird es nie feststellen, auf welche musikalischen Eigenschaften hin man eine Melodie eine Volksweise nennen darf, und wann sie eine Kunstmelodie ist. Jedenfalls laufen (diese Sammlung beweist es wieder) viele Kunstmelodien als sogenannte Volkslieder um (bloß des Textes wegen), ohne daß sie musiktheoretisch oder praktisch diesen Namen zu Recht tragen. Was in Deutschland um 1500, und später in England an kunstvollen Melodien eine Zeitlang, weil das Gefallen einflußreicher Kreise daran haftet, eine gewisse Verbreitung erlangt hatte, ist Kunstmelodie von hohem Karat, von so raffinierter, linearer, metrischer, motivischer und tonräumlicher Organisation, daß sie z. B. unsern Musikern (ihre Taktstrichsetzung und Harmonisierungen beweisen es) ein Rätsel ist. Und das sollen Volksweisen gewesen sein?

Noch eigenartiger ist das Problem bei älteren russischen Melodien, wo offenbar orientalische Kunstmusik mithineinspielt.

Das Gesagte mag genügen, um auf die Sammlung als eine reiche Fundgrube guter Melodik hinzuweisen. Man wird erst das Erscheinen der noch fehlenden Bände abwarten müssen, um ein Gesamturteil geben zu können. Hermann Wetzel.

Schubert, Franz. Die schöne Müllerin. Ein Zyklus von Liedern. Gedichtet v. Wilh. Müller. In Musik gesetzt v. Franz Schubert. Kritische Ausgabe, Einleitung, Anmerkungen und Textrevision v. Max Friedlaender. 4°, 121 S. Leipzig [1922], C. F. Peters.

Das hundertjährige Jubiläum des Erstdrucks der Müllerlieder (1924) hat Friedlaender veranlaßt, die Ergebnisse seiner früheren musikalisch-textkritischen und literarischen Studien zu diesem Schubertschen Zyklus in einer vom Verlag glänzend ausgestatteten Sonderausgabe zusammenzufassen. Wenn ein Schubertforscher vom Range Friedlaenders derartiges unternimmt, darf man seine Erwartungen hoch spannen. Ein Blick auf den reichen Inhalt der Ausgabe enttäuscht nicht: einer anregenden Einleitung folgen Bemerkungen über die Vorschläge in Schuberts Liedern, dann der revidierte Text, Anmerkungen mit Analysen und Revisionsbericht, die von Schubert nicht vertonten Gedichte aus Wilhelm Müllers Liederreihe, die ersten Kompositionen der Müllerlieder von L. Berger (1816) und zuletzt ein Faksimile der Schubertschen Vertonung von „Eifersucht und Stolz". Aus der Einleitung wird die fesselnde Entwicklung des Liederspiels im Stägemannschen Hause in Berlin zu Müllers Zyklus lebendig. Entscheidend griff der Komponist Berger als „antreibender Berater" ein. Daß uns Friedlaender von Bergers ersten Vertonungen der Müllerschen Verse einige Proben gibt, ist besonders zu begrüßen. Wenn man jedoch die wechselvolle Geschichte der Müllerlieder in der Einleitung liest, fragt man sich: warum wird nicht „Dichtung und Wahrheit" erzählt, warum hört man nichts von der Legende, die das Urbild der „schönen Müllerin" in der Höldrichsmühle bei Wien und nicht im Stägemannschen Salon zu Berlin sehen will? Die Akten über die schöne Müllerin in der Höldrichsmühle sind gewiß längst geschlossen, seit Otto Erich Deutsch (52. Jahresbericht d. Schubertbundes, Wien 1915 und Alt-Wiener Kalender 1917) diese Legendenbildung ins rechte Licht gerückt hat. Und doch kann, wer heute etwas Abschließendes zur Geschichte der Müllerlieder sagen will, an solchen Dingen nicht vorbeigehen, denn sie sind, wie ich an anderer Stelle zeigen werde, nicht irgendein zufälliger belletristischer Ableger des Schubertschrifttums, sondern haben da und dort dessen Wege mitbestimmt.

Auf weite Strecken hin, namentlich in den Anmerkungen, schließt sich die vorliegende Ausgabe bis zur wörtlichen Wiedergabe an den Revisionsbericht (1884) an, der als Supplement der

bekannten siebenbändigen, im gleichen Verlag erschienenen Friedlaenderschen Auswahl aus Schuberts Liedern folgt. Da sich die landläufige Kenntnis selten über die beiden ersten Bände dieser Auswahl hinaus, noch seltener aber auf den Supplementband erstreckt, so findet man Varianten und Revisionsbericht gern noch einmal in der neuen Müllerlieder-Ausgabe wieder. Aber warum jetzt, wo man eine erschöpfende Spezialausgabe dieses Zyklus erwarten sollte, doch nur wieder eine Auswahl aus den früher mitgeteilten Lesarten? Eine nicht angenehme Überraschung bietet sich, wenn man sich von den Notenbeispielen der Anmerkungen aus im Text der vorliegenden Ausgabe zurechtfinden möchte und schließlich feststellen muß, daß die jetzigen Seiten- und Zeilenhinweise mechanisch mit den Beispielen des Supplementbandes von 1884 übernommen sind und sich daher wohl auf den Druck der „Schönen Müllerin" im 1. Band der früheren Petersausgabe (aber schon nicht mehr auf dessen jetzt im Handel befindlichen Neudruck), keineswegs aber auf den Abdruck des Zyklus in der hier besprochenen Ausgabe beziehen. Dieser Sorglosigkeit, die die Varianten in den Anmerkungen erst mit Zuhilfenahme eines zweiten Textes sinnvoll werden läßt, entspricht S. 27 das mangelhafte Zitat des für die Geschichte der Müllerlieder so wichtigen Aufsatzes von Gänsbacher, den so niemand auftreiben wird (zu ergänzen: 5. und 12. Nov. 1864). Vollends irreführend ist S. 24 die Statistik einiger Textdichter Schuberts, unter denen ich übrigens Klopstock vermisse. Auch das in diesem Zusammenhang ausgesprochene Wort von Schuberts mangelndem Sinn für „kritische Einstellung", für „Abwägen des Brauchbaren oder Wenig-Geeigneten" ist zwar ein althergebrachtes, aber wenig stichhaltiges summarisches Urteil, das heute in dieser schroffen Form keine Geltung mehr haben kann.

Willi Kahl.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

München

Am 10. Dezember 1924 trat die Ortgruppe zusammen, um die notwendig gewordene Neuwahl des Vorstandes vorzunehmen. Auf Antrag des Schriftführers wurde beschlossen, Prof. Dr. Sandberger zum Ehrenvorsitzenden der Ortsgruppe zu wählen; im übrigen hatte die Wahl folgendes Ergebnis: 1. Vors.: Dr. G. Fr. Schmidt; 2. Vors.: Dr. Gottfried Schulz; 1. Schriftf.: Dr. A. Einstein; 2. Schriftf.: Dr. O. Ursprung; 1. Kassenwart: P. Dr. J. Kreitmaier S. J.; 2. Kassenwart: Prof. Dr. Rich. G'schrey.

Einstein.

Mitteilungen

Der Heidelberger Musikwissenschaftliche Lehrstuhl ist Prof. Dr. Hans Joachim Moser in Halle als Nachfolger von Prof. Dr. Th. Kroyer angeboten worden. Moser wird dem Ruf voraussichtlich Folge leisten.

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Oskar Fleischer in Berlin ist zum 1. April 1925 von den amtlichen Verpflichtungen entbunden worden.

Wiederbelebung der Denkmäler deutscher Tonkunst. Im Herbst letzten Jahres fand im Berliner Kultusministerium unter dem Vorsitz des Ministerialdirektors Geh. Rats Dr. Nentwig eine Sitzung statt, in der die Wiederaufnahme der Arbeit der Denkmäler deutscher Tonkunst beschlossen wurde. Anwesend waren der Musikreferent des Ministeriums, Prof. Kestenberg, ferner von der älteren Denkmälerkommission Geh. Rat Prof. Dr. Stumpf, Prof. Dr. Abert und Prof. Dr. Seiffert (Berlin), außerdem Prof. Dr. Schering (Halle) und Prof. Dr. Schneider (Bteslau). Es wurde eine neue Kommission gebildet, bestehend aus den Herren Abert (Vorsitzender), Stumpf (stellv. Vorsitzender), Seiffert, Schering und Schneider; von dem älteren System der Gruppenleiter wurde abgesehen. Die Arbeit der Kommission besteht erstens in der Weiterführung des Generalkatalogs, für die die Regierung die Mittel zur Verfügung stellte, und zweitens in der Fortsetzung der Denkmälerreihe. Mit der Firma Breitkopf & Härtel wurde hierüber ein neuer Vertrag geschlossen, der angesichts der immer noch bestehenden finanziellen Notlage von einem dankenswerten weitgehenden Entgegenkommen des Verlagshauses

zeugt. — Die neuen Bände werden sich in manchen Punkten von den alten unterscheiden. So werden die ausführlichen Einleitungen künftig als selbständige Beihefte erscheinen und die alten Tonwerke werden in ihrer Originalgestalt vorgelegt werden, während für die Praxis das Stimmenmaterial (samt ausgesetzter Continuostimme) aufführungsbereit besonders ausgegeben wird. — Beide Arbeiten hat die Kommission alsbald in Angriff genommen und hofft in nicht allzuferner Zeit einige Bände vorlegen zu können. Die Musikforschung wird es mit Freuden begrüßen, daß ihr dieses ihr wichtigstes Organ, das sie lange Jahre schmerzlich hat entbehren müssen, nunmehr wiedergeschenkt ist.

Das Phonetische Laboratorium der Universität Hamburg (Direktor Prof. Dr. G. Panconcelli-Calzia) gibt seit 1. Jan. 1925 unter dem Titel Vox mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung Mitteilungen heraus, deren 1. Heft einen Beitrag von W. Heinitz (Die Sprechtonbewegungen in Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire") und von G. Panconcelli-Calzia (Objektive Untersuchungen an einem Berufsbauchredner) enthält.

Für die Abfassung des im August 1417 (laut Schlußvermerks) in Bielefeld geschriebenen „tractatus musicae scientiae", auf den ich vor dreißig Jahren auf der Hamburger Staatsbibliothek stieß, den Prof. D. th. Müller-Paderborn im Regensburger Kirchenmusikalischen Jahrbuch, Jahrg. XX, S. 177 ff. fast ganz herausgegeben hat, ist jetzt eine die Ursache der Abfassung erklärende Urkunde veröffentlicht worden. Im diesjährigen, neulich erschienenen Jahresbericht des Historischen Vereins für Bielefeld findet sich S. 22 und 23 eine vom 7. März 1417 datierte Urkunde des Verfassers des Traktats, des Dekans Gobelinus Persona, sowie des Kapitels an der Neustädter Kirche in Bielefeld, worin sie bekunden, daß zwischen ihnen Streitigkeiten ausgebrochen seien, unter anderm über das Recht des Dekans „librum ordinarium pro divini officii ac cerimonialium eius observancia de novo conficiendi". Das Kapitel erklärt: „Nos, capitulum predictum, domino Gobelino, decano nostro predicto, ut ipse iuxta tenorem commissionis per reverendissimum in Christo patrem et dominum nostrum, dominum Theodericum, archiepiscopum Coloniensem et administratorem et pastorem ecclesie Padeburnensis, sibi facte librum ordinarium pro divinis officiis et cerimonialibus in ecclesia nostra predicta observandis conficiat, presentibus consentimus". Zwischen der Zeit dieser Verhandlung und der der Abfassung (oder Beendigung) des Musiktraktats liegen nur fünf Monate, und seine Einleitung, in der der Verfasser fordert, man solle nicht nach dem usus, sondern gemäß der scientia singen und sich der leichtfertigen Anfertigung und Anwendung unregelmäßiger Gesänge enthalten, scheint auf die dem Dekan unterstellten Kanoniker gemünzt zu sein, und sie wollte der Verfasser offenbar belehren. Daß das neue Missale noch vorhanden ist, ist zum mindesten sehr fraglich, und ob es einen besonderen Wert besitzt, desgleichen. P. Eickhoff.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer, als Vorsitzender des Verwaltungsrats des „Verbands der Konzertierenden Künstler Deutschlands" hat sich mit einer beachtenswerten Anregung an den Vorstand der DMG gewandt. Ausgehend von der Beobachtung, daß das Interesse des Publikums für ernsthafte musikalische Veranstaltungen in einem Maße abgenommen hat, das den Fortbestand unseres Musiklebens ernstlich gefährdet, und daß an dieser Abnahme u. a. die Haltung der Tagespresse zu den Ereignissen des Musiklebens nicht ohne Schuld ist, schlägt er vor, unabhängig von der Besprechung der jeweils stattfindenden Konzerte das Interesse des Publikums für musikalische Angelegenheiten zu beleben, und zwar durch Artikel allgemeiner und allgemein verständlicher Art, die freilich mit den aktuellen musikalischen Ereignissen in Zusammenhang stehen sollen. „Es könnte z. B. in einer Stadt, in welcher ein Händelsches Oratorium aufgeführt werden soll, eine Einführung in die geistigen und kulturellen Voraussetzungen gegeben werden, aus denen die Eigenart des Händelschen Oratoriums verständlich wird; es könnte vor der Aufführung eines modernen Kammermusikwerks über die Wandlungen des musikalischen Geschmacks im Laufe der Zeit, oder über die Stellung des Komponisten innerhalb der zeitgenössischen Musikentwicklung gesprochen werden, u. dgl. mehr". Die DMG, als diejenige Organisation, die nicht nur einen

wesentlichen Teil der führenden Berufskritiker, sondern auch die namhaftesten freien Schriftsteller auf musikliterarischem Gebiet umfaßt, sei berufen, die Tagespresse mit solchen Artikeln zu versorgen. Zeitungsfachleute hätten versichert, „daß" [und hier sind wir allerdings ein wenig skeptisch] „die Redaktionen keine Schwierigkeiten machen würden, derartige Artikel aufzunehmen, wenn sie dem Verständnis eines weiten Leserkreises angepaßt wären".

Die Versteigerung von Autographen ist, da die älteren Berliner Handlungen, wie Leo Liepmannssohn und J. Stargardt seit den Kriegsjahren auf diesem Gebiete nicht mehr hervorgetreten sind und C. G. Börner in Leipzig sich nur noch auf Kupferstichauktionen größten Stils beschränkt, immer mehr zu einem Monopol des ungemein rührigen und sachkundig geleiteten Antiquariats von Karl Ernst Henrici in Berlin geworden. (Vgl. den Bericht auf S. 191 des Dezember-Hefts). In der am 20. November v. J. abgehaltenen 97. Versteigerung kam wiederum eine wertvolle Sammlung von Urschriften aus dem Bereiche der Musik, des Theaters und der bildenden Kunst zum Ausgebot. Nach Angabe des Katalogs stammten die Stücke zumeist aus dem Nachlaß des Leipziger Literarhistorikers Albert Köster und „aus altsächsischem Privatbesitz" (Familie Gerhard-Frege?); die Hauptstücke der Musikergruppe, die durchaus auf der Höhe der Vorkriegszeit stehende Preise erreichten, werden aber wohl den bekannten „Beiträgen aus anderem Besitz" zuzuzählen sein. Ein noch ungedrucktes, sechs Quartseiten umfassendes Schreiben Beethovens vom 26. Januar 1811 an Breitkopf & Härtel (Nr. 6 des Katalogs) brachte — außer den 15 % Aufgeld — 2450 Rm. Es enthält Anweisungen für die Drucklegung der dem Fürsten Ferdinand Kinsky zugeeigneten Cdur-Messe op. 86 und fesselnde Äußerungen des Meisters zur Übertragung des lateinischen Textes ins Deutsche. Glucks Eingabe vom 31. Dezember 1769 an den Fürsten Kaunitz (Nr. 45, 3 Seiten groß-folio), ein Bittgesuch in Vermögensangelegenheiten (Nr. 3058 der 1906 versteigerten Sammlung Alexander Meyer-Cohn) wurde für 3700 Rm., ein Brief Joseph Haydns vom 19. Mai 1787 an seine Verleger Artaria & Co. (Nr. 52) für 450 Rm. verkauft. In dem Briefe, der übrigens in F. Artarias und H. Botstibers Buche „Haydn und Artaria" (Wien 1909) fehlt, spricht H. den Wunsch aus, die ihrer Vollendung entgegengehenden sechs Streichquartette (op. 50) dem preußischen König Friedrich Wilhelm II. als Gegengabe für einen ihm übersandten schönen Ring zu widmen. Mozarts briefliche Anzeige an den Vater vom 18. Juni 1783 über die Tags vorher erfolgte Geburt seines ersten Sohnes Raimund Leopold (Nr. 112 des Katalogs, in Schiedermairs Ausgabe Nr. 255) kam auf 1550 Rm., während ein am 5. Juli geschriebener, bisher unbekannter Brief an den Vater (Nr. 113) zurückgezogen wurde. Den Gipfelpreis von 5400 Rm. — mit Aufgeld 6110 Rm.! — errang Schuberts zwanzig Seiten in Querformat zählendes Autograph des Liedes „Einsamkeit" von Mayrhofer (Nr. 144). Die Niederschrift dieser als 32. Lieferung der nachgelassenen musikalischen Dichtungen erschienenen umfangreichen Komposition ist „Juny 1822" datiert: anscheinend handelt es sich um eine zweite Fassung — oder nur um eine spätere Abschrift? —, da Sch. schon am 3. August 1818 aus Zélész den Freunden in Wien mitgeteilt hatte: „Mayerhofer's Einsamkeit ist fertig, und wie ich glaube, so ist's mein Bestes, was ich gemacht habe ..." Den auffallend hohen Betrag von 2250 Rm. erzielte Nr. 143, Schuberts (vergebliches) Bewerbungsgesuch v. J. 1816 an die Wiener Stadthauptmannschaft um den erledigten Musikdirektorposten in Laibach. Ein niederdrückendes Gefühl ist es, wenn man diese Summen mit dem geringfügigen Entgelt vergleicht, das der Meister des Liedes zu Lebzeiten für seine schönsten Werke erhalten hat ... Auch Nr. 143 war früher in der Sammlung Meyer-Cohn (Nr. 3174); ebenso wie Glucks Schreiben Nr. 45 wurde es unlängst in einem Katalog der Londoner Firma Maggs Brothers angeboten: ein Beweis des bei Autographen besonders häufigen Besitzwechsels! Einige andere Schubert-Manuskripte (Nr. 145—148): Thekla, Magnificat in Cdur, Bruchstück aus Schillers Taucher und Studien im Kontrapunkt) blieben unverkauft. — Als weitere Preisergebnisse sind zu nennen: Nr. 2, ein Brief Wilh. Friedemann Bachs v. J. 1774 über seine Triosonate Hdur: 79 Rm.; Nr. 71: Liszts „Bunte Reihe" (9. Nov. 1850, 45 Seiten; die Klavierübertragung des bekannten

Werkes von Ferdinand David, also keine Originalkompositionen, wie im Katalog angegeben): 375 Rm.; Nr. 114: Mozarts Variationen 8 u. 11 über ‚Je suis Lindor‘ (K.-V. 354): 310 Rm.; Nr. 149: Schumanns Klavierauszug zur Ballade „Der Königssohn“ op. 116 (1851): 1260 Rm.; Nr. 197/98: gedruckte Klavierauszüge zu Wagners „Fliegendem Holländer“ und „Lohengrin“ mit eigenhändigen Widmungen an Wilhelm Fischer bzw. seine Schwester Klara [Brockhaus]: je 115 Rm.; Nr. 209/10: zwei 1888 geschriebene Lieder von Hugo Wolf: „Wo wird einst des Wandermüden ...“ von Heine und „Gesellenlied“ von Robert Reinick: : je 400 Rm.

Georg Kinsky.

Bruckners B-Messe. Dieses Werk stammt aus Bruckners 30. Lebensjahr. Die Originalpartitur bewahrt das Augustiner Chorherrenstift St. Florian in Oberösterreich. Sie ist ein „Prachtexemplar“: Querformat, reich in Leder gebunden, mit Goldpressung und Goldschnitt. Die beiden ersten Blätter sind von anderer Hand, kalligraphisch ausgeführt, das übrige vom Komponisten selbst, sehr sorgfältig als „Reinschrift“. Der Titel lautet:

Missa solemnis in B, zur hochfeierlichen Infulirung des hochwürdigsten Herrn Praelaten Friedrich I. am 14. September 1854, für Sopran, Alt, Tenor, Baß; Violino primo et secundo, Viola, Oboe primo et secundo, Fagotto I et II, Alt – Tenor – et Baß – Trombone, Tromba I et II, Tympani, Violon et Violoncello et Organo von Anton Bruckner, provisorischem Stiftsorganisten.

Auf dem zweiten Blatte ist zu lesen:

Seiner Hochwürden und Gnaden, dem hochwohlgebornen Hochgelehrten Herrn Friedrich Theophilus Mayr, Probst des regulirten Chorherrnstiftes St. Florian, lateranensischen Abte, Seiner kk. apostolischen Majestät Rath und Oberst-Erbland-Hofkaplan, Mitglied des löblichen Praelatenstandes in Oesterreich ob der Enns etc. etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

Zu Anfang der Partitur steht: Anton Bruckner, 1854; am Schlusse: 8. August, 12 Uhr N(achts).

Es ist demnach schon in der Besetzung eine Instrumentalmesse großen Stils, weit reicher besetzt, als irgend eins der großen Hochämter Hadns oder die C-Messe von Beethoven. Inhaltlich zeigt sich zunächst die Anknüpfung an die genannten Werke sehr deutlich. Gegenüber den späteren Messen Bruckners fällt vor allem der sorgfältige Wechsel im Rhythmus auf, schon beim Kyrie $^3/_8$ und dem liturgisch unmittelbar darauffolgenden Gloria $^4/_4$. Auch in der Anlage ist das Werk „konservativ“ zu nennen; der Mittelsatz des Gloria von qui tollis an, mit führenden Solis und nachbetendem Chor, dabei solistisch verwendeten Instrumenten, erinnert ganz besonders an Haydns Pauken-Nelson- und Beethovens C-Messe, ebenso die Gloria- und Credo-Fuge mit ihren eingestreuten Soli an den späteren Haydn und Beethoven. Das Credo hat noch die ältere Anlage, wie sie insbesondere Mozart liebt; die Lehre vom h. Geist et in spiritum ist den Soli zugeteilt. Später wendet Bruckner die Schubertsche Form an, indem hier das Thema des Anfanges wiederkehrt. Ganz im Sinne der „Alten“ ist auch das zweigeteilte Agnus mit selbständigem, sehr lebhaften Dona, wo wieder die Soli führend sind.

Die romantische Reaktion erkennen wir ganz besonders daran, daß das Kyrie, wie bei Bruckner immer, düster gehalten ist (b moll), andrerseits die Intonationsworte des Gloria und Credo nicht wiederholt werden[1]. Bereits hier, lange noch vor Einsetzen des Cäcilianismus, 1867, auf den Bruckner nicht eben gut zu sprechen war, ist hier gegenüber den Klassikern deutlich eine neue Übung. Selbstverständlich ist Bruckners Eigenart überall zu erkennen, allerdings auch darin, daß er an die Ausführenden in jeder Hinsicht sehr hohe Anforderungen stellt.

[1] Bruckner wiederholt die Intonationsworte nur in der f moll-Messe. Andrerseits gehen bei ihm sämtliche Kyrie in Moll, im Gegensatz zu den Klassikern, bei denen überhaupt nur vier Messen in Moll gehen, nämlich die beiden in c, Nr. 139, 427, die d Nr. 65 von Mozart, sowie Haydns „Nelson“. Die Wiederholung der Intonationsworte gilt heute wieder als zulässig.

Die B-Messe wurde in St. Florian öfter aufgeführt; später mit starken Kürzungen bei der Gloria- und Credo-Fuge, sowie im Dona, was dem Werk keineswegs zum Vorteil gereichte.

Nach Wien kam die Messe auf nicht ganz gewöhnlichem Wege. Erwähnt ist sie nur ganz kurz in Max Auers Bruckner-Buch. Der St. Florianer Chorherr F. X. Müller, nunmehr Domkapellmeister, stellte mir das Material freundlichst zur Verfügung, das ich mit Karl Schmucker und Karl Rouland für den Kirchenchor von St. Peter kopierte. Sehr zu Gute kam uns, daß Georg Wolfgruber in Linz für den dortigen Stadtpfarrchor ebenfalls eine Aufführung vorbereitete und die Singstimmen vervielfältigen ließ. Schmucker, der Schriftführer des Kirchenmusikvereins, wurde während der Arbeit unvorhergesehen vom Tode ereilt.

Das Material stellte Rouland der glücklich wiedererstandenen Hofkapelle zur (liturgischen) Erstaufführung in Wien unter Karl Luze zur Verfügung, für die Stelle, an der Bruckner am längsten gewirkt hat. Luze war unter ihm Sängerknabe. Eine Aufführung in St. Peter wird wohl bald folgen. Alfred Schnerich.

In zwei Konzerten am 18. und 19. Nov. hat Dr. Rob. Sondheimer (Berlin) eine Reihe von vorklassischen Kammermusikwerken — Stücke von G. B. Sammartini, darunter zwei Triosonaten in C und Es, Joh. Stamitz, Rigel, Beck, Eichner, Boccherini — zur Aufführung gebracht.

Die von Prof. Dr. Carl Weinmann herausgegebene Musica Sacra, Monatsschrift für Kirchenmusik und Liturgie, Verlag Kösel-Pustet, Regensburg, hat erfreulicher Weise ab 1. Jan. 1925 ihr Erscheinen wieder aufgenommen.

Zum Aufsatz „Die Accidentien in Orgeltabulaturen" von Elly Frerichs, geb. Schmidt, S. 99 dieser Zeitschrift, ist zu bemerken, daß es ein Auszug ihrer Göttinger Dissertation von 1923 ist. Ludwig.

Kataloge

V. A. Heck, Wien I, Kärntnerring 12. Katalog Nr. X. Autographen — Briefe — Manuskripte. I.: Musik- u. Theaterwelt. 365 Nr.

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 545. Autographen, Urkunden, Stammbücher, Nachschlagewerke. Nr. 366—512: Künstler und Musiker.

Rudolph Hönisch, Leipzig. Katalog XXIX. Musik. — Musikalien. Bücher über Musik u. Musiker. 98 S.

Leo Liepmannssohn, Berlin. Katalog 210. Musikgeschichte, Musikbibliographie, Kataloge öffentlicher u. privater Musiksammlungen, mit einer Auswahl hervorragender musik. Bibliothekswerke u. Musik-Zeitschriften.

Januar — **Inhalt** — 1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Fünftes Heft 7. Jahrgang Februar 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilung

Gegenüber der im Januar-Heft der Zeitschrift erschienenen amtlichen Mitteilung können heute bereits wesentlich genauere Angaben bezüglich des Kongresses gemacht werden. Das Programm, das am Ende dieser Mitteilung im Entwurf veröffentlicht wird, steht im großen und ganzen fest.

Als feststehend kann ferner betrachtet werden, daß zum Kongreß die Herren Sektionsleiter, Referenten und Funktionäre freie Reise hin und zurück 2. Klasse erhalten. Für Angehörige kommt eine Reisebeihilfe nicht in Frage.

Desgleichen können alle Kongreßteilnehmer mit freiem Quartier rechnen; es empfiehlt sich, die Anmeldung zur Teilnahme am Kongreß nicht zu lange hinauszuschieben.

Um rechtzeitig Quartiere und Mittel zur Verfügung stellen zu können, werden die Herren Sektionsleiter hierdurch gebeten, bis spätestens den 15. April an den Arbeitsausschuß Berlin die genauen Programme ihrer Sektionen mit den Namen der Referenten, deren Adressen und der genauen Reihenfolge der Vorträge mitzuteilen. — Die Dauer des einzelnen Referats soll 20, die der zugehörigen Diskussion 10 Minuten nicht überschreiten.

Die künstlerischen Veranstaltungen werden in den Aufführungen des Händel-Festes bestehen; ferner wird voraussichtlich eine moderne Oper im Neuen Theater aufgeführt und ein Konzert im Konservatorium veranstaltet (siehe Programm-Entwurf). Zu den Veranstaltungen des Händel-Festes werden den Kongreßteilnehmern weitgehende Vergünstigungen gewährt werden; näheres hierüber kann erst später mitgeteilt werden. Ebenso werden zu der Opern-Aufführung im Neuen Theater die Kongreßteilnehmer eine Reihe von Plätzen zur Verfügung gestellt erhalten.

Besichtigungen und Führungen sind geplant: durch das Haus und Archiv Breitkopf & Härtel, die Druckerei C. G. Röder, die Musikbibliothek Peters und das Haus Julius Blüthner. Die Stadtbibliothek Leipzig wird in Verbindung mit dem Stadtmuseum eine musikgeschichtliche Ausstellung veranstalten.

Die Unkosten, die den Kongreßteilnehmern entstehen, werden sich voraussichtlich folgendermaßen zusammensetzen: 1. aus einer stark ermäßigten Karte zu den

Aufführungen des Händel-Festes; 2. einer ebenfalls stark ermäßigten Karte zur Aufführung der modernen Oper und 3. aus einem Betrag von etwa 5 Rm. für die Kongreßteilnehmer-Karte.

Nachdem in der vorigen amtlichen Mitteilung die ausführliche Liste der Sektionen gegeben wurde, veröffentlichen wir heute den Entwurf des Programms:

Donnerstag, den 4. Juni:
vorm. 11 Uhr: offizielle Eröffnung in der Aula der Universität.
Anschließend öffentl. Vortrag: „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart" von Prof. Dr. Schering-Halle.
nachm. 3—6 Uhr: Sektionssitzungen.
abends 7—8½ Uhr: Konzert des Konservatoriums.
Anschließend Begrüßungsabend.

Freitag, den 5. Juni:
vorm. 9—1 Uhr: Sektionssitzungen.
nachmittags: Besichtigungen, Führungen u. dgl.
abends: moderne Oper im Neuen Theater.

Sonnabend, den 6. Juni:
vorm. 9—12 Uhr: Sektionssitzungen.
mittags 1½ Uhr: Motette in der Thomaskirche (alte Meister des 14. bis 16. Jahrhunderts).
Anschließend Besichtigungen, Führungen u. dgl.
abends 7 Uhr: Händel-Oratorium im Gewandhaus.

Sonntag, den 7. Juni:
vorm. 10 Uhr: öffentl. Vortrag: „Die Eigenart der deutschen Choralpflege im Mittelalter gegenüber der romanischen" von Prof. Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz).
vorm. 11 Uhr: Orchester-Konzert des Händel-Festes im Gewandhaus.
Anschließend Festessen im Buchhändler-Hause.
abends 7 Uhr: Händel-Oper im Neuen Theater.

Montag, den 8. Juni:
vorm. 9.—11 Uhr: Sektionssitzungen.
" 11 Uhr: Kammerkonzert des Händel-Festes im Gewandhaus.
nachm. 3 Uhr: Direktoriums-Sitzung.
" 4 Uhr: Anschließend Mitgliederversammlung.
" 5 Uhr: Anschließend öffentl. Vortrag: „Das obligate Accompagnement" von Hofrat Prof. Dr. Adler-Wien.
abends 7 Uhr: Händel-Oratorium im Gewandhaus.

Berlin, 24. Januar 1925.

Der Vorsitzende

Abert.

Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica
(etwa 1460)

Von

Josef Reiss, Krakau

Der handschriftliche Pergament-Codex 257, ein Riesenfolio (60 × 40 cm), bildet eine der Sehenswürdigkeiten der Jagellonischen Universitätsbibliothek in Krakau. Das Riesenbuch liegt in einer Glasgablotte, auf Seite 141 offen, wo sich ein schwarzer Fleck befindet, der als Abdruck der Teufelshand gedeutet wird. Der Tradition nach soll aus dem Buche der Zauberer Twardowski (der polnische Faust) seine geheime Wissenschaft geschöpft haben. Das Buch wurde zur Legende. Ohne seinen Inhalt zu kennen erzählte man, daß es aus zwei Teilen bestehe: der erste Teil enthalte eine alphabetisch geordnete Enzyklopädie der gesamten Wissenschaft, der zweite mysteriöse Teil sei ein opus magicum. Nun war dieses legendarische Twardowski-Buch lange Jahre als Satanswerk unter einer Marmorplatte versteckt; erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es zufällig ans Licht gezogen. Der damalige Kustos der Jagellonischen Bibliothek Hyacinthus Przybylski, hat als erster seinen Inhalt gelesen und darüber handschriftliche Notizen hinterlassen (1783). Diese hat nachher Steiner verwertet und in der „Warschauer Bibliothek" (1788, IX, S. 60) näheren Bericht erstattet. Nun erfuhr man, daß die Handschrift nichts mit der Magie zu tun habe; sie ist lediglich eine umfassende Encyclopaedia scientiarum, „Liber viginti artium", verfaßt von Paulus Paulirinus de Praga zwischen 1459 und 1463.

Diese wertvolle Handschrift gelangte in den Besitz der Jagellonischen Universitätsbibliothek (Bibliotheca Collegii Maioris) als Geschenk von Johann Wells aus Posen, dem Erzieher der Söhne des Königs Kazimierz Jagiellończyk (am Ende des 15. Jahrhunderts). Eine erschöpfende Darstellung der Schicksale der Handschrift, eine genaue Angabe ihres Inhalts, wie auch biographische Nachrichten über Paulus Paulirinus enthält die lateinische Dissertation von Josef Muczkowski, 1835 in Krakau verfaßt unter dem Titel: Pauli Paulirini olim Paulus de Praga vocitati XX. artium manuscriptus liber. Die Handschrift ist unter verschiedenen Namen bekannt: populär wird sie das „Twardowski-Buch" genannt; am Rücken des Einbands steht ein gedruckter Titel: „Encyclopedia scientiarum"; die tschechischen Autoren nennen die Handschrift „Libri magni" (Welike knjhy); der Verfasser selbst spricht vom „Liber XX. artium". Paulus Paulirinus war jüdischer Abstammung und in Prag im Jahre 1413 geboren; man nannte ihn verächtlich „Żydek" (Jude), obwohl er dem Judentum entsagte und katholisch wurde. Er betrieb philosophische Studien an der Universität in Wien, wo er Magister artium wurde, nachher studierte er Medizin an den Universitäten Padua und Bologna. Nach der Rückkehr aus Italien erhielt er die Priesterweihen vom Erzbischof von Regensburg und wurde 1443 zum Professor in Prag ernannt. Im Jahre 1451 finden wir ihn unter den Hörern der Jagello-

nischen Universität in Krakau, von wo er nach Ausbruch der Pest nach Breslau flüchtete. Hier begegnete er dem Johannes Capistrano und spielte eine unklare, zweideutige Rolle, die ihm Verfolgungen von seiten der kirchlichen Behörden zuzog. Er wurde heimlicher Unterhandlungen mit den Hussiten beschuldigt und in Krakau gefangen gehalten. Die Intervention des Kardinals Zbigniew Oleśnicki beim Papste Nikolaus V. gab ihm die Freiheit zurück; er ging nach Böhmen und nahm in Pilsen festen Wohnsitz. In größter Armut schrieb er seinen Liber XX. artium und konnte das Werk erst mit finanzieller Unterstützung des Königs Georg Podiebrad beendigen.

Die erhaltene Handschrift des Paulus Paulirinus ist leider Fragment: aus dem Liber XX. artium sind nur 15 Artes geblieben; es fehlt ein beträchtlicher Teil des Anfangs und der Schluß. Die übriggebliebenen Teile umfassen: die Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, Astronomie und Kalendarium (Computus), Musik, Zoologie, Botanik, Mineralogie, Topographie, Geographie, Medizin, Metaphysik, Theologie, Römisches Recht. Die Musik steht also an siebenter Stelle; leider ist auch dieser der Musik gewidmete Teil nur ein Bruchstück; er nimmt 18 Seiten der Handschrift ein (fol. 153r—162v); je zwei Kolumnen auf jeder Seite mit schöner gotischer Schrift höchst sorgfältig geschrieben. Paulirinus ließ den Text durch seinen Amanuensis Paulus de Novo Castro schreiben. Initiale und Tonbuchstaben fehlen bei einzelnen Abschnitten; sie sollten später illuminiert werden. Überall sind sie leicht zu ergänzen; bloß in einem Falle, beim Beschreiben des Instruments „(?)nnportile" weiß man nicht, wie der Anfangsbuchstabe lauten soll. Der Text enthält viele Fehler, die jedoch als Schreibfehler des Amanuensis angesehen werden müssen; ebenso die Inkonsequenzen der Rechtschreibung, wie z. B.: simphonia, simfonia und symfonia, ricmica neben riccmica, antifona und antiphona, octavus, octawus, diapason, dyapason und dyaposon usw.

Wie in allen enzyklopädischen Werken des Mittelalters wird auch im Liber XX. artium des Paulus Paulirinus die Musik als ein Teil des Quadriviums behandelt, neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Unmittelbare Muster waren in dieser Hinsicht für Paulirinus zwei am meisten verbreitete Werke des Mittelalters, d. i. „Etymologiarum libri XX" von Isidor Hispalensis und „De proprietatibus rerum" von Bartholomeus Anglicus, ebenfalls aus 20 Büchern bestehend. Doch behandelt Paulirinus seinen Stoff weit erschöpfender als Isidor und Bartholomeus. Jede Ars zerfällt bei Paulirinus in Partitiones, jede Partitio wird wieder in Pausae (= Capita) geteilt. Der Traktat über Musik sollte fünf Teile (partitiones) umfassen, wie die Worte des Prooemium (fol. 153, col. 3) besagen; erhalten sind jedoch nur zwei Teile vollständig und der Anfang des dritten Teils; der vierte Teil sollte über den „cantus ecclesiasticus per omnes sex libros cantuales discurrens" handeln; der fünfte Teil über den cantus choralis; „et in ista partitione ne praetereatur memoria sanctorum martyrum, in die celebri ponam quinque cantilenas et collectam . . . in die autem non celebri solum tres cantilenas et collectam".

Von den erhaltenen drei Teilen ist die Particio prima der musica plana gewidmet; sie umfaßt acht pausae und 207 Artikel (fol. 153—159) und behandelt in herkömmlicher Weise die Elementarkenntnisse der Musik: die Definition der Musik, ihren Ursprung und Abstammung (mit dem unsterblichen „musica dicitur a moys, quod est aqua et ycos scientia, quasi scientia iuxta aqua sreperta", wiederholt

noch im 16. und 17. Jahrhundert von Georg Reisch, Margarita philos. p. 345 und von Rob. Flud de Fluctibus p. 164); es folgt dann die übliche Einteilung der Musik in coelestis, mundana, humana, naturalis, artificialis, usualis, armoniaca, nachher die Definition eines Musikers und eines Kantors (bestia non cantor qui non canit arte, sed usu; non vox cantorem facit artis sed documentum); es werden verschiedene Gattungen des Gesanges besprochen; die Grundsätze der Musik, Guidonische Hand, Schlüssel, Mutation, Kirchentonarten, Differentiae tonorum nehmen großen Raum ein; manche Regeln sind nach der Weise der Zeit in Verse gebracht (scolasticaliter patent tibi hiis metris).

Der zweite Teil (particio secunda) ist kürzer gefaßt (4 pausae und 75 Artikel) und ist der musica mensuralis gewidmet (fol. 159—162). Den Inhalt bilden: die Definition der Mensuralnote, Taktarten, Regeln über den Wert der Noten, Taktzeichen, Bedeutung des Punctum, Color notarum, Proportionen; merkwürdigerweise läßt Paulirinus die Besprechung der Ligaturen weg. Am wertvollsten sind in diesem Teile des Traktats die Ausführungen über die Formen der Mensuralmusik (fol. 160, col. 2); wir wollen die Stelle mit der Definition des motetus, rondellus, facetum, trumpetum, rotulum, balida, stampania, cantilena mit Beibehaltung der Schreibweise des Originals anführen:

Mutetus est cantus mensuralis per triplum vadens in quo discantus habet textum proprium et medium eciam non habet textum proprium diversificatum a discanto sed tamen uterque textus una cum suis notis ita bene concordant quod haec difformitas uniformitatem videtur parere tenor autem nullum textum habet sed occurit utrique suaviter se inmiscendo.

Rundelus est cantus mensuralis solum per duplum valens in quo discantus cum dulci proporcione occurrit suo tenori interdum tenorista silente et discantorista cantante aut e converso aut quia contra se voces porrigit coequatas et rursum concordantes suo procedit quisque choro aut est melodum habens duas partes quarum una habet clausuram alia vero caret prorsus clausura.

Facetum est cantus mensuralis per triplum vadens in quo tenor et medium et contratenor quilibet habet suum textum sibi coapropriatum sic comensuratum quod procedunt in modum rote in gravibus sibi decenter obviantes in vocibus et in omni pausa illius cantilene possunt sistere ubi volunt nullo eorum in tali cantu silente.

Trumpetum est cantus mensuralis per quatuor choros procedens in quo quilibet suo fungens officio in cantando via sua cantacionis directa progreditur sed quartus obviat omnibus voce sonora aliquantulum rauca in modum tube gallicane sine hoc quod alicui faciat suo occurrsu caccofoniam seu malam et dissidentem sonoritatem.

Rotulum est cantus mensuralis per dupplum aut triplum cantibilis (!) sine tenore in quo cantantes ponunt tres choros secundum proporcionatam armoniam et unusquisque procedit sua differencia generando[1] eciam quasi in infinitum et in se tociens quociens placuerit regenerando textu variato aut non variato sed per aliquas pausas ac clausulas tamen permutato.

Balida est cantus mensuralis in quo discantus habet tres partes et una pars habet suum clausorium ab aliis distinctum quibus tenor quarta parte obvians concorditer omnibus dissonat et dissonanter omnes concordant melodia suavissima et una queque pars suo incessu dulcissime progrediendo.

---

1 ab „generando" usque ad „permutato" alia manu.

Stampania est cantus mensuralis dulcissimus summa mensura in pausis et elevacione et depressione nec secundum altum nec secundum bassum progrediens qui tanto ingenio repertus est ut stampania sit mensura omnium mensurarum et est una cantilena duodecim modis continens in se differencias quarum tamen quamlibet bis repetit. —

Cantilena in genere est omnis modulacio cuiusque mensure ac modi existat dum modo acutorum et gravium sonorum vocalium mixtura humanis auribus prurit resonancias quoniam species cantuum mensuralium vero potest ad perfectum enumerare quanto ingenio natatur influit vocibus humanis diversitates ideo hoc uno vocabulo cantilene omnium cantacionum mensuralium vocabuntur diversitates.

Der dritte Teil des Traktats behandelt die Musica instrumentalis; leider ist dieser interessanteste Teil Fragment geblieben; erhalten ist die pausa prima mit 10 Artikeln (fol. 162, col. 2—4). Paulirinus gibt zuerst eine allgemeine Definition der Instrumentalmusik, dann eine Einteilung der Instrumente nach ihren Gattungen: „flatu humano mediante aut sola percussione aut follium flatu aut flatu et percussione vel appulsu vel quocumque alio modo“; zuletzt folgt eine spezielle Beschreibung eines jeden Instruments:

Monocordum est instrumentum longum in modum canne longum intus concavum habens foramen et desuper unicam cordam nervalem que pertranssit novem particulas alfabeto prepulcre divisas cuius corda percussa cum penna aut ligno prius tamen sinistra manu registrata multum artificialiter docet omnem melodiam confingere et est instrumentum [quod] quasi manu ducit in omnia instrumenta intelligenda et artis musice docet perfectam investigacionem cuius primus repertor dicitur fuisse Bohecius. (fol. 162, col. 3.)

Clavicordium est instrumentum oblongum in modum cistule habens cordas metallinas geminatas et clavos abante quorum quidam ostendunt tonos quidam semitonia sed breviores claves ostendunt bmolles quo cum suo calcatorio datur magnum preambulum in studium organorum et aliorum ut in isto instrumento bene edoctus illius per se accipiat scienciam et est instrumentum vere musice tradens consonanciarum agniciones.

Clavicimbalum est instrumentum mire suavitatis in simfonisando habens cordas metallinas per omnes suos choros et abante claves uti organum qui formisecus digitti tactu per pennam introrsus coannexam faciunt cordas resonare dans modum in artis musicalis introitum et apprehensionem omnium differenciarum in tonis & vocibus & concordat in percussione cum clavicordio nisi quod dulcius & sonorosius sonat.

Dulce melos est instrumentum oblongum uno tantum foramine cavatum in cuius superficie perambulant corde metalline dans voces & sonos mire suavitatis dum tum ligniculo percutitur aut penna indura aliquantulum modicum iudurata dulce melos dicibile quod dulcissimam facit armoniam suo tonitu & inter universa mihi placet resonancia.

Psalterium est instrumentum forme trigonalis & interdum quadrate in modum clavicimbali dispositum dulcissime melodie psalterium dicibile a David psalte domini qui ipse huius instrumenti primus dicitur fuisse repertor in quo frequenter canendo psalmos meditabatur confingere et diversa canticorum genera cum penna percutitur tenta in manu uti cithara.

Arfa est instrumentum trigonale nervalibus cordis unguum percussione resonans ab Orfeo primo huius instrumenti repertore arfa dicta porrigens sonos ad longam distanciam & longiorem quam quodcumque aliud instrumentum praeter tubam organa & portativum quod potest se contemperare cum omni instrumento musicali et in tactum forciorem aut minus fortem.

Cithara est instrumentum musicum conveniens communis ceteris propter sonorum suorum subtilitatem habens quinque choros chordarum semper duplatas et novem ligaturas in collo faciens sonorum varietates digitorum tamen registracione cuius concavum pectoris clibanum habet officium foramen vero oris collum vero habet similitudinem canne pulmonis super quod digiti perambulantes habent officium epigloti percussio autem chordarum habet similitudinem penularum pulmonis & quibus vox efflagitatur sed corde nervales gerunt lingue et officium quibus vox formatur citarista autem habet officium intellectus registrantis cantum.

Sistrum smiczocz[1] est instrumentum cithare per omnia simile quo ad formam unitam ac habens cordam nervalem quae traccione crinium de caudis equorum et registracione digittorum in collo uti in cythara fabricat voces symphoniales dulcissime melodie que si cithare coniungitur in vocum sonoritate contemperant se tanta suavitate ut nulla instrumenta tam dulciter se copulare valeant in vocibus et hiis duobus instrumentis quinterna est aptissima.

Organum est instrumentum habens cannas in modum fistularum sursum errectas quae habent naturam gutturis humani folles vero perflantes et a profunditate fistelle seu burdone emergentes habent proprietatem clibani pectoralis digittus vero tangens clavos (!) forinsecos habet naturam epigloti et pedales calcantes registrant notas graves et hoc in instrumento utitur in templis qualis aut sit modus cantandi in hoc instrumento et in aliis pertranseo brevitatis ob causam.

Portatiwum (!) est instrumentum minus organo similiter folliculo uno et digitorum tactu sonos emittens ut organum differens ab organo secundum unum eo quod minus est portativum dicibile ab hoc quod in manu gestari potest dat voces temperaciores quam organum et [fol. 162, col. 4] qui scit cantare in organis sciet et in isto instrumento sed non e converso quod plura requiruntur ad organa quam ad portativum.

Virginale est instrumentum habens formam in modum clavicordii habens cordas metallinas facientes sonoritatem clavicimbali habens choros chordarum triginta duos percussione digittorum in clavos pereminentes et in tonos et semitonia resonans suaviter virginale dictum quod uti virgo dulcorat mitibus et suavissimis vocibus.

Cimbalum est nola parva introrsus habens lapillum in omnibus partibus divisa ad quinque differencias dans sonos suavissimos ad citharam et alia instrumenta ex metallo non uno sed pluribus fusa non enim solum es[2] daret tantam sonoritatem nec solum calibs sed illa et alia in fusione simul connexa.

Tintinabulum est instrumentum metallinum calibeum subtilissime calibris quod percussum cum cambucella eiusdem metalli dat voces multum contemperatas quod instrumentum habet se in modum strepis inferius latum superius vero gracilius ut quanto magis in sursum tendit possit dare voces accuciores et istum instrumentum potest se contemperare cum omnibus instrumentis simfonicis hoc est cum cithara nablis psalterio dulce melos clavicimbalo et organis.

Calcastrum est instrumentum plus trigonale quam quadrangulare habens multas cordas nervales per transversum latitudinaliter super quod psaltes cum digittis cordas tangens perficit sue cantacionis intencionem oportet autem ungues huius instrumenti registrator laciores et aliquantulum acuciores habere ad huis instrumenti registracionem.

[?]nnportile est instrumentum mire suavitatis habens in uno dorso positivum in alio vero cordas metallinas in modum clavicimbali stans errectum in sursum in modum medie ale quorum utrumque una percussione ad clavos

---

[1] Böhmisch = Bogeninstrument, polnisch = instrument smyczkowy.

[2] scil. aes.

dat suas voces proporcionabiliter se contemperans cum alio positivum autem habet suum follem sed clavicimbalum suam ladulam portativi percussione complens suas sonoritates.

Ala integra est instrumentum perfecti trianguli sed media ala semitrianguli habens cordas metallinas in sursum levatas quam canora cum penna utraque sicut cithareda in cithara percuciens perficit sue artis sonoritates melodia multum dulci et pauci sunt qui sciunt totam aliam (!) percutere sed plures mediam solum.

Ysis est instrumentum in modum rote introrsus habens cordas nervales grossas et fortes et rotam interius cum pice registratam et exterius clavos cerastes quos eciam canens registrat cum digittis Ysis dictum quoniam ab ysi inventrice primitus est repertum quo instrumento comuniter mulieres solent suum victum querere.

Tubalcana est instrumentum ligneum intus concavum sicut monocordum trigonum in cuius superficie transit corda nervalis magna qua ad medium et a medio tortuose alia in modum tube retorte et supra est coriugia quam tubalcanator asservit quam pro manu aliam et cum crinibus ducendo super eam facit precise sonum tube ut vult sicut sistrum.

Ormfa quae a vulgo dicitur Barbara est instrumentum musicum habens tres fistulas et follem quarum una fistula ab hominis ore dirigitur flatus in saccum coringialem et post replecionem sacci de spiritu humano fit conpressio sacci sub ascellis et registracio . . .

[Reliqua desunt]

Paulirinus bezeichnet selbst seine Arbeit als eine Kompilation: per me compilata (fol. 112) und hic tibi conclusi multos tractatus cum magno labore (fol. 160). An zwei Stellen erwähnt er Boetius, Guido und Johannes de Muris (fol. 154, col. 4, fol. 159, col. 4); es lassen sich außerdem andere Quellen nachweisen, aus denen er schöpft: Isidorus Hispalensis, Hugo von Reutlingen, dessen Flores musice (1332) in Polen verbreitet waren, Hieronymus de Moravia, Marchetus de Padua, Philipp de Vitry (für Mensuralmusik). Trotz der zahlreichen Ähnlichkeiten mit den Traktaten jener Theoretiker ist die Formulierung bei Paulirinus anders, und nirgends findet sich der Wortlaut seiner Ausführungen in genauer Übereinstimmung mit den Ausführungen seiner Vorgänger. Auch ist die Terminologie des Paulirinus abweichend von den allgemein gebrauchten Namen: so z. B. statt brevis wird nota simplex, statt semibrevis wird communis gebraucht; auch kommen höchst selten gebrauchte Namen vor wie: anafren, diptica, epigdon, fusella. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern, welche die Musik als scientia mathematica behandeln, läßt Paulirinus die akustischen Probleme, die sog. musica speculativa gänzlich weg; er verfolgt bloß praktische Ziele: Hebung des Kirchengesanges.

Der Musiktraktat im Liber XX. artium ist nicht die einzige Arbeit des Paulus Paulirinus über Musik; vorher hatte Paulirinus eine theoretische Abhandlung geschrieben als Teil eines anderen enzyklopädischen Werkes, das er „Vinculatorium minus“ nennt, das aber nicht erhalten ist; er selbst beruft sich einige Male auf die dort gegebenen Definitionen der Musik (fol. 153, col. 3, fol. 159, col. 4).

Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift[1]

Von

Ewald Jammers, Bonn

Zwei Fragen der Rhythmik in den Melodien der Jenaer Liederhandschrift erscheinen mir besonders würdig, Gegenstand der Aufmerksamkeit zu sein: 1. wie die Tonlängen sich zueinander verhalten, oder (so lautet meist die Frage) ob ein Takt vorliegt, und 2. was Grundbestandteil des rhythmischen Aufbaues ist.

Aus der Notenform der Liederhandschrift läßt sich über die Tondauer nichts entnehmen. Als Note für den einzelnen Ton wird fast stets die Virga, die „Longa", verwandt, mit Ausnahme der Fälle, wo die Note unterhalb des Systems steht; hier wird der Jacens, die „Semibrevis", benutzt. Als Ligaturen sind nur folgende Zeichen im Gebrauch: [Notenzeichen], d. h. für die gleiche Melodiebewegung das gleiche Zeichen[2]. Außerdem findet sich die Plika. Die notwendigste Grundlage für ein mensurales System, eine Verschiedenheit der Noten, die sich nicht als natürliche oder überlieferte Schreibregel erklären läßt, liegt also nicht vor.

---

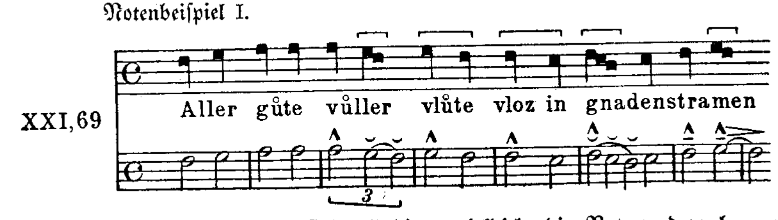
[1] Zitiert wird nach der Ausgabe von Holz, Saran und Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift, 1901.

Die Saransche Einteilung in Ketten (durch Ziffern von Saran bezeichnet) und Reihen (für die Buchstaben benutzt und den Saranschen Ziffern beigefügt werden) wird der schnelleren Übersicht halber benutzt. Die Zahlen hinter den Kettenziffern bedeuten die entsprechenden Füße. Bezüglich der Literatur vgl. die ausführlichen Angaben Sarans: Jenaer Liederhandschrift S. 90—100; hinzugekommen ist an Literatur über den Minnesang:

DTÖ IX, 1 (Oswald von Wolkenstein, hrsg. von O. Koller).
DTÖ XX, 2 (Wiener Handschrift 2701, hrsg. von H. Rietsch).
SIMG XII, 475. R. Molitor, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes.
SIMG XV, 270. H. J. Moser, Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturhistorisches Problem.
ZfM I, 225. H. J. Moser, Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen.
ZfM VI, 1. H. Rietsch, Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied.
H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger. Vgl. Mus. Wochenbl. 1897, 1900, 1902.
P. Runge, Die Lieder Hugo v. Montforts usw. 1906.
J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours, 1908.
H. Rietsch, Die deutsche Liedweise, 1912.
H. J. Moser, Geschichte d. d. Musik, 1920.
G. Hase, Der Minneleich Meister Alexanders, 1921.
F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, ZfM VII, 65.

[2] Ausnahmen sind äußerst selten und erklären sich außerhalb der Mensuralnotation. Vgl. XXI, 69

Notenbeispiel I.



Erste Anfänge einer Mensuralnotation sind allerdings vielleicht die Notenverdoppelungen (Bivirgen) am Ende einiger siebenfüßigen Zeilen.

Mehr läßt sich dagegen aus der Textgestaltung entnehmen. Bei der Gestaltung eines jeden Kunstwerks, das Poesie und Musik in sich vereint, bei jedem Liede ist der Sprachrhythmus tätig und also vom Forscher zu beachten. Um so mehr hier im Minnesang, wo der Dichter dem glatten Flusse des Textrhythmus eine so besondere Pflege angedeihen ließ. Dann aber erscheint eine Auffassung, wie sie Molitor[1] vertritt, eine Theorie, die den Ligaturen einen eigenen Akzent zuspricht, unwahrscheinlich. Sie hat außer dem Zusammenhange mit dem Choral, wo diese Theorie gleichfalls aufgestellt und angefochten wird, im Minnesang selbst so wenig Halt, daß auf sie hier vorläufig verzichtet werden sollte; denn sie steht nicht bloß im Widerspruch zum Akzente der Sprache, über den Molitor sich zu leicht hinwegbegibt — es handelt sich um den scharfen exspiratorischen Akzent der deutschen Sprache — sondern, da im deutschen Liede fast stets der Sprachakzent den Versakzent liefert, auch zu diesem. Natürlich braucht nun diese Rücksichtnahme auf den Textakzent nicht zu einer takt- und tanzmäßigen Rhythmisierung zu führen, und dennoch liegt es nahe, diese taktmäßige Gliederung der Lieder zu verlangen. Sie scheint die Absicht jener Meister, zuerst Heinrich von Veldekes, gewesen zu sein, welche die deutsche Freiheit und Willkür in der Zahl der unbetonten Silben aufgaben zugunsten der romanischen Regel eines streng durchgeführten Wechsels von Hebung und Senkung. Dieser Schritt erscheint äußerlich und sinnlos, sobald der offenbar „taktisch" gegliederte Text nach einer taktfremden Weise gesungen werden sollte, welche der nämliche Künstler zusammen mit dem Worte erfand. Diesen Erwägungen zufolge wären also die Melodien in der Form zu singen, daß jedem Versfuße in der Melodie ein Takt entspräche. Eine einfache Regel, und doch hat sie eine Schwierigkeit:

Der gesprochene Vers und auch der Vers des Rezitativs befinden sich der Prosa und ihrer Freiheit noch nahe, näher jedenfalls als das taktmäßig gesungene Lied. Denn mit dem Takte ist das Gebiet des strengen Maßes betreten, und je klarer, je schärfer der Baustein gemessen ist, um so genauer muß auch der Bau ausgeführt werden, wenn er ästhetische Wirkung haben soll. Der klarste Aufbau aber ist für unser Empfinden die achttaktige Periode. Wie sind nun aber die Verse oder Melodiegruppen zu verstehen, die nicht 4,8 usw. Füße oder Takte haben?

Man wird versuchen, diese Verse auf den achttaktigen Satz zurückzuführen[2], sie als katalektische Bildungen zu erklären. Bei den Versen mit drei oder sieben Füßen (den Metren 3, 3◡, 7, 7◡) wird es gelingen[3], andere Metren dagegen, die Metren 4◡, 6◡, widerstreben aufs nachdrücklichste diesem Versuche[4] und lassen sich ohne wesentliche Abweichung von unserer Regel nicht einordnen, sind jedoch sehr selten.

---

[1] SIMG XII, 475.

[2] Folgende Fälle sind möglich: der Vers besteht aus:

(n. 4 + 1/2) Takt, (= 4◡, 8◡ bei den Metrikern, wenn man dabei den jambischen Vers im Auge hat)
(n. 4 + 1) Takt, (= 5, 9)
(n. 4 + 1 1/2) Takte, (= 5◡, 9◡)
(n. 4 + 2) Takte, (= 2, 6, 10)
(n. 4 + 2 1/2) Takte, (= 2◡, 6◡, 10◡) usw.

[3] Diese Metren sind bereits früher als katalektische Bildungen aufgefaßt worden. Vgl. Riemann a. a. O., ferner die Bezeichnungen Mosers für „3◡": „männlicher Schluß nach ausgefallener Senkung". ZfM I, S. 234.

[4] Im trochäischen Verse ist natürlich „4◡" Regel und „4" katalektisch und Ausnahme.

Häufiger sind die Metren „6", denen „5" und „5⌣" als katalektische Bildungen sich zugesellen, also sechstaktige Gruppen, sofern man noch an der obigen Regel festhält. An sich widerstreben auch sie dem achttaktigen Schema, doch enthalten sie bereits die erste Zusammenfassung von zwei Takten (Füßen) zu einer höheren Einheit und fehlen auch nicht in der modernen Musik. Merkwürdig ist es, daß Riemann[1], der trotz vieler Unregelmäßigkeiten die achttaktige Periode in der modernen Musik mittels „Umdeutungen" nachzuweisen versteht, hier derartige Unregelmäßigkeiten nicht sehen will. Allerdings wird mit der sechstaktigen Gruppe der strengste, der tanzmäßige Takt geopfert zugunsten einiger Freiheiten, einiger accel. und rit., die diese sechstaktigen Gruppen inmitten der regelmäßigeren Teile vorbereiten und verständlich machen müßten.

Mit geringen Ausnahmen ließe sich somit die erwähnte Schwierigkeit beseitigen. Aber nachdem bereits der tanzmäßige Takt fallen gelassen werden mußte, stellt sich die Versuchung ein, den eingeschlagenen Weg noch weiter zu betreten. Vielleicht wollte der Minnesänger den Takt überhaupt nicht und trug vielmehr seine Melodien in freiem Rhythmus, rezitativisch-rhapsodisch vor, wie Ambros[2] gerade hierdurch Minnesänger und Trouvères unterscheiden will. Das Maß der Melodie, das dem Komponisten eine Übersicht über sein Werk gestattet hätte, wäre dann etwa der Fuß gewesen, eine Gruppe von je zwei Silben oder Tönen, oder besser, der geregelte Wechsel von Hebung und Senkung, während die eigentliche Dauer durch Laut- und Sinnwert wesentlich des Textes bedingt und aus dem Gesichtskreise des Musikers gefallen wäre. Dieser Annahme entspricht allerdings nicht recht die eben erwähnte Vorherrschaft des Vierers, die auch schon im Texte den freien Rhythmus einschränkt und eine Geburt der Rhythmik auch aus der Musik anzeigt.

Diese Feststellungen können nicht befriedigen. Als drittes Auskunftsmittel über die rhythmische Gestaltung der Melodien bieten sich diese selbst dar. Denn ob nun die Schöpfer dieser Weisen dem Textrhythmus einen solchen Wert beimaßen oder ob irgend eine andere rhythmische Idee in ihnen lebte, nach ihrem rhythmischen Gedanken mußten sie die Weise erfinden und man sollte doch annehmen, daß im Melodieverlaufe sich diese Idee oder Einwirkung des Textes wieder dem rückwärtsschauenden Auge verraten müßte. Jedenfalls aber verspricht dieser Weg neue Blicke und neue Tatsachen anstatt schwankender und allgemeiner Erwägungen. Erwähnt sei aber dabei, daß mir als Wanderer dieses Weges ein notwendiges Rüstzeug fehlt: Untersuchungen darüber, wie allgemein die Melodik durch die Rhythmik geformt oder umgeformt wird. Es läßt sich zunächst folgendes ersehen:

Wenn zahlreiche Ligaturen verhindern, daß Ton und Silbe sich rhythmisch gleichwertig sind, so wird der Minnesänger nicht rein rezitativisch — im üblichen Sinne — vorgetragen haben[3].

Eine streng achttaktig gemessene Melodie ist gleichfalls nicht Absicht des Minnesängers gewesen, sondern er hat den Sechser als solchen, unverkürzt oder ungedehnt,

---

[1] Riemann geht dabei mehr vom achttaktigen Satze als vom Texte aus und versucht nur, den Text diesem Satze anzupassen. Daß Fuß und Takt übereinstimmen, ist für ihn nur ein Sonderfall.

[2] Geschichte der Musik II [1], S. 248.
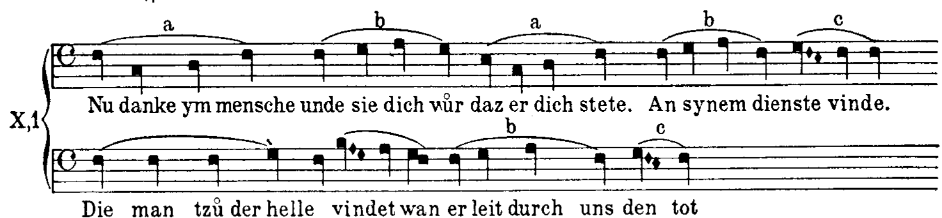
[3] Allerdings zeigt z. B. besonders III, 1 diese Ligaturen ziemlich regelmäßig auf Beginn und Ende der Melodieabschnitte verteilt und legt hierdurch wie überhaupt durch die Melodieführung nahe, daß Bruder Wernher sich in diesem Liede von der Psalmodie, ihrem Initium, Tonus currens und Punctum hat beeinflussen lassen. Doch ist eine so starke Übernahme psalmodischer Elemente eine Ausnahme.

also als Unterbrechung des achtzeitigen Pulsschlages verwandt. Es ergibt sich dies aus dem Vergleiche mancher Sechser mit anderen Liedteilen, wo gleiche Motive verwandt werden, ohne daß hier Zweifel über den rhythmischen Wert aufstiegen[1], und aus der Art der Melodieführung. Ein melodischer Grund, daß der Minnesänger einzelne Teile durch Dehnung hätte herausheben wollen[2], ist nicht ausfindig zu machen, wo er die Melodien überall fast gleichmäßig ausschließlich in Sekunden auf- und niederschweben läßt. Allenfalls könnten einige Melodien dazu reizen, in denen zahlreiche Ligaturen vorkommen, da dann durch Dehnung deren etwaige Kürzen beseitigt werden könnten. Und nur ganz gelegentlich scheinen Bildungen[3] den rein theoretischen Erwägungen (Riemanns) recht zu geben[4].
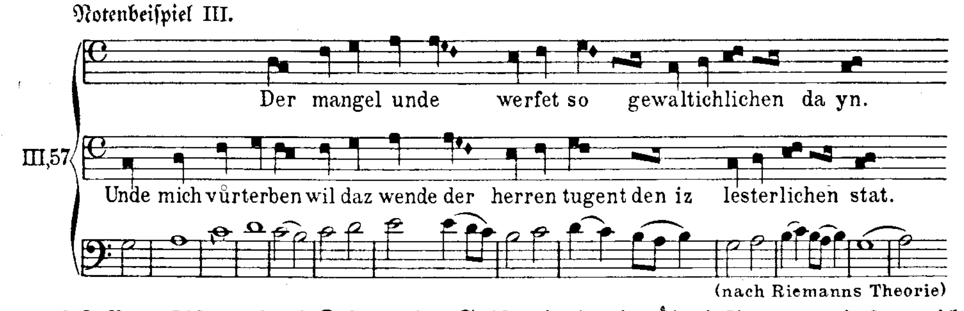
---

[1] Die sechshebige Zeile in III, 63, 2b besteht aus drei Teilen; zwei sind durchaus gleichwertig, von ihnen könnte schlecht einer einer Dehnung unterliegen; der 3. Teil ist eine übliche Endung, so daß hier $2 + 2 + 2 = 6$ vorliegt. Deutlicher ist X, 1, 5 (s. Notenbeispiel II): Zeile 5 setzt sich aus den Motiven zusammen: $a + b + a$, $b + c$; für $b + c$ ergibt sich aus der Reihe 2b der Wert von vier Hebungen, so daß in fünf ein Sechser sich nicht vermeiden läßt. Ferner XXIV, 44, 3b und c. Die Motive verteilen sich folgendermaßen: $a + b$, $a + c + c$. Ähnliche Beispiele sind vielleicht noch mehr vorhanden.

Notenbeispiel II.



[2] Vgl. z. B. III, 57, 8, wo die zwei ersten Takte aufs Doppelte zu dehnen wären, da die übrigen Motive dieser Zeile alle durch anderwärtiges Vorkommen als zweitaktig zu belegen sind; vgl. Kette 2. (S. Notenbeispiel III.) Oder XIV, 14, 2b Fuß 7 und 8?

Notenbeispiel III.



[3] Z. B. IV, 10, wo durch Dehnung des Sechsers in 1b eine Übereinstimmung mit 2b erreicht würde, und ähnlich XI, 1, wo durch Dehnung des ersten Taktes der 5. Kette eine gewisse Übereinstimmung mit der zweiten entstehen würde. (Vgl. aber weiter unten.)

[4] Natürlich läßt sich die Art, wie Moser mit den Sechsern des Waltherschen Spruchfragmentes „Wie könnt ich den gewinnen" umspringt, nicht rechtfertigen (a. a. O., S. 227). Sein „Pausenwesen" erweist sich als falsch, sobald man der Melodie die anderen Texte dieses Tones unterlegt. — Ob man M. in der Rhythmisierung des Wizlawschen Liedes XXIV, 29 folgen soll, ist schwer zu entscheiden; daß das Lied beim Tanze verwandt wurde, ergibt sich nicht unbedingt aus dem Texte. Daß ein Motiv variiert wird, ist an sich kein Anlaß und dabei nicht außergewöhnlich (vgl. weiter unten), wenn es auch in so taktmäßiger Art nur dieses eine Mal geschieht. Wesentlicher für Mosers Auffassung würde der Umstand sein, daß Wizlaw seine Minnelieder (vor allem XXIV, 23—46) ganz anders, anscheinend rhythmisch viel einfacher komponiert hat.

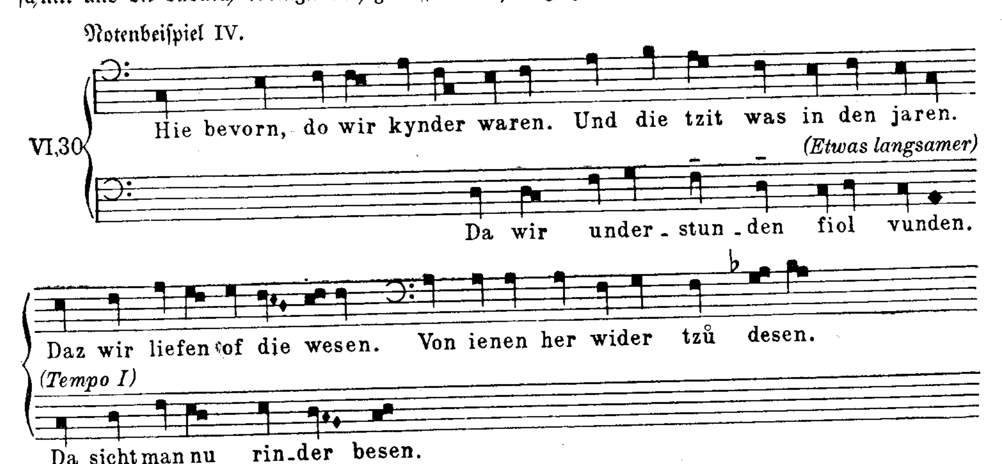
Ebenso wird der Sänger die Zweier zur Unterbrechung des dürren achttaktigen Schemas verwandt haben[1].

Schließlich können aber sogar Zweifel darüber entstehen, ob tatsächlich der Minnesänger auch die Verse mit dem Metrum „3⌣" auf das Metrum „4" dehnte. Denn mit diesem Glaubenssatze der Germanisten läßt sich schlecht vereinbaren, wenn die Motive solcher weiblichen Endungen auf männlichem Schlusse[2], bei männlichem Binnenreime[3] oder sonst im Melodieverlaufe in einer Art, die eine Dehnung nicht zuläßt[4], wieder auftauchen.

---

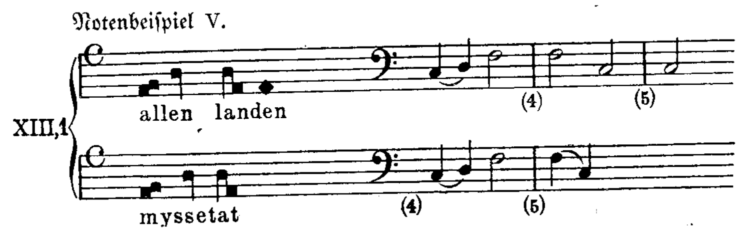
[1] Obgleich hier selbst Saran der Theorie zuliebe Dehnungen zum Vierer vorschlägt: XXIV, 35; VI, 30; Alexanders Leich. Das Minneliedchen Alexanders z. B. ist zu einfach und warnt darum vor der Gewaltsamkeit einer gemessenen Dehnung. Viel reizvoller und lebendiger scheint mir die Variation (vgl. die Übereinstimmung der Reihen 1b und 3b) durch einen Binnenreim und seinen Einschnitt und die dadurch bedingte nichtgemessene Dehnung, zu sein. (Vgl. Notenbeispiel IV).

Notenbeispiel IV.
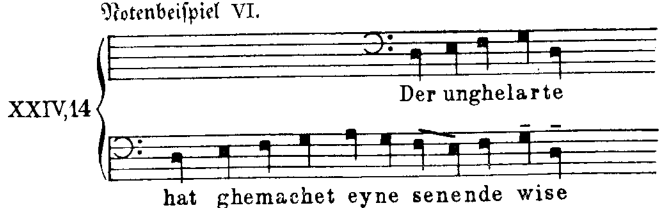


[2] III, 1, 6b und 7b, doch III, 1 hier verderbt; ferner III, 63, 2a und 2b; XIII, 4b und 5b (vgl. Notenbeispiel V), XXI, 86, XXV, 66, XXI, 1? (die Reime: „elementen" und „kenten") XVIII, 1 (1c: 3a).

Notenbeispiel V.



[3] XXIV, 14 (vgl. Notenbeispiel VI) und sonst.

Notenbeispiel VI.



[4] Z. B. XXV, 2, wo dem musikalischen Motive des Reimes 7⌣ (2b) f' g a' f g' fed das gleiche Motiv in 5a gegenübersteht.

Ob die Meister nicht hier mit Zwischengrößen spielten, die ihnen gestatteten, das Metrum 3◡, 7◡, oder aber die entsprechenden Melodieteile (Füße) in wechselnder Weise zu deuten? Es möge vorerst genügen, die mehrdeutigen Verhältnisse festgestellt zu haben. Eine endgültige Lösung oder Stellungnahme ist dagegen erst ratsam, wenn die Frage nach der Rhythmik der Ligaturen[1] beantwortet ist, d. h. jener Fälle, wo mehrere Töne auf einer Silbe zu singen sind, wo vielleicht nun Werte kleiner als eine Silbendauer anzunehmen sind.

Unterteilungen werden jedenfalls diejenigen annehmen müssen, die vom Sprachrhythmus ausgehen und gesonnen sind, der Silbe einen festen Wert zuzuschreiben. Für sie können Zweifel sich höchstens deswegen erheben, ob sie z. B. eine dreitönige Ligatur als Triole oder Quartole mit einem längeren Tone auffassen sollen: ♩♩♩, ♩♩♬ oder ♬♩♩, Fragen ohne wesentlichen Belang für die praktische Aufführung.

In den eigentlichen „Liedern"[2], die in Sarans Übertragung sich auf den ersten Blick von den anderen Melodien, den Sprüchen, abheben, sind die Ligaturen so vereinzelt, daß man den vorher infolge des Textes unwillkürlich entstandenen Takt beibehalten möchte. — Allerdings ist zu erwähnen, daß diese Ligaturen meist am Ende einer Reihe stehen, wo eine Unterbrechung des Taktes am ehesten und natürlichsten stattfinden kann. — Doch auch bei den Sprüchen erscheint die Auffassung der Ligaturtöne als Unterteilungen zunächst wahrscheinlich. Die zweitönigen Ligaturen, von selbst schon dem Takte wenig widerstrebend, enthalten meist eine Neben- oder Durchgangsnote, für die ein Unterteilungswert genügen dürfte. Wichtiger ist, daß von den drei- oder viertönigen Ligaturen sich ebenfalls die meisten zunächst als Unterteilungen auffassen lassen. Hier ist der Verzierungscharakter an sich sogar deutlicher. Die Figuren drängen sich als Neben- oder Durchgangstöne geradezu auf, jedenfalls setzen sie einem schnellerem Vortrag keine Schwierigkeit entgegen. Es handelt sich um jene Figuren, welche durch Climacus, Scandicus, Torculus und Porrectus wiedergegeben werden[3]. Von ihnen lassen sich auch die beiden ersten oft als Doppelschlag oder Triller verstehen, sobald man das Verhältnis der Ligatur zum vorhergehenden oder nachfolgenden Ton berücksichtigt[4]. Das gleiche gilt von einem großen Teile der viertönigen Ligaturen. Auch von ihnen lassen sich viele als Doppelschlag auffassen[5]. [Notenbeispiel] = [Notenbeispiel]. Es wird dabei also der verzierte Ton allein genommen, während der Rest der Verzierung dem fremden beigefügt, vor- oder nachgesetzt wird. Die übrigen vieltönigen Ligaturen sind meist durch Sekundenschritte ausgefüllte größere Sprünge. Bei ihnen stellt sich oft das Bedürfnis ein, den der Ligatur gegenüberstehenden Einzelton, der gerne den melodischen Höhe- und Ruhepunkt darstellen möchte, lang zu nehmen[6]. — Wenngleich aber auch hier Kürzen und Längen sich bilden ließen, so wird man

---

[1] Ich gebrauche hier das Wort Ligatur nicht als Name von Zeichen, etwa im Gegensatze zu Konjektur, sondern als Bezeichnung für die Verbindung mehrerer Töne auf einer Silbe.

[2] XXIV, 23—46, insbesondere 26, 29, 38, 41, 44; ferner VI, 30. Nach der Beschaffenheit der Handschrift ist die Aufnahme dieser Melodien Wizlaws wie überhaupt seiner sämtlichen Melodien ursprünglich nicht vom Auftraggeber beabsichtigt gewesen.

[3] Es sei hier vorweggenommen, daß Torculus und Porrectus in der Jenaer Liederhandschrift überaus selten, und wo nur möglich, durch Climacus und Scandicus ersetzt werden.

[4] III, 17, 7; X, 1, 1 und sonst.

[5] XXII, 1; III, 1 und sonst.

[6] VII, 1, 2b; XXIII, 56, 1b.

doch die großen Ligaturen von vornherein mit größeren Freiheiten vortragen und annehmen, daß für sie vielleicht besondere Regeln bestehen. Bei den kleineren aber möchte man sich unbedingt dahin entscheiden, daß sie in den Takt einzugliedern sind, wenn nun nicht eine neue Tatsache eine andere Regel ebenso dringend empfähle.
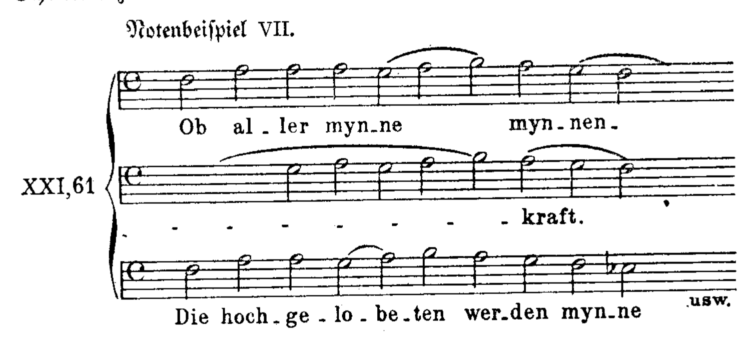
Die Melodie nämlich, deren Ligaturen sich eben noch der Forderung des Textes nach Takt so wenig widersetzten, erweist sich sehr oft in ihrem Aufbau vom Texte unabhängig. Sehr oft gesellen sich gleiche oder fast gleiche Melodiestücke in rhythmisch verschiedenen Formen ihren Textabschnitten[1]. Am deutlichsten ist dies zu erkennen, soweit es sich um größere Motive oder motivähnliche Abschnitte handelt.

[1] Z. B. 21, 61 (Notenbeispiel VII); XXIV, 1 (Notenbeispiel VIII), III, 43; ähnlich III, 63 und sehr deutlich XXXb, XIVa; ferner XXIV, 19; XXIV, 22; XXIV, 46. In kleinerem Maßstabe V, 3 (6a u. 6b); XV, 9 (3a u. 4c); XVI, 1 (1b u. 6b); VI, 4 (1b u. 1c); XXV, 36. Ebenso XXI. 81 und XV, 1, 1b, wo es sich um kleinere Unterschiede handelt: XXI, 81; d′ cha u. c′ dcha; IV, 1: fed c u. fedc. In diesem Zusammenhange können auch die bereits früher erwähnten Fälle (S. 268, Anm.) IV, 10 u. XI, 1 ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Vgl. ferner Damens Leich XXIII.
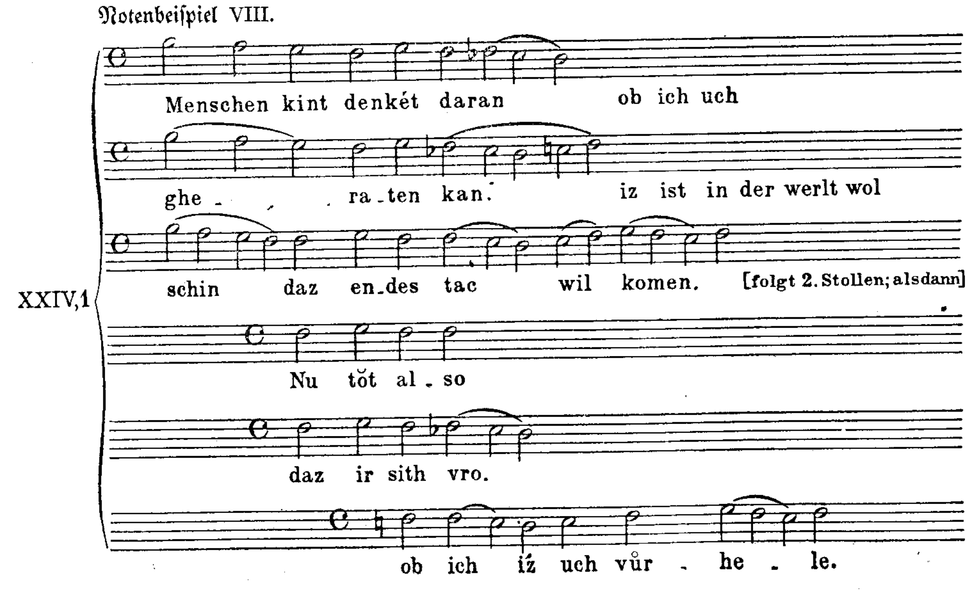
Ähnliche, doch bereits ausgestaltetere Variationen siehe z. B. in VI, 4: 1a: 3b.

Berücksichtigt man diese Fälle, dann dürfte man auch geneigt sein, in XVIII, 1 (4a : 5b) keinen Fehler des Schreibers zu vermuten.

Notenbeispiel VII.



Notenbeispiel VIII.



Bei kleineren Motiven schwindet natürlich diese deutliche Beweiskraft, zumal die Weisen, die so ausschließlich die Sekundenschritte bevorzugen, nie kurze und dennoch deutliche Motive liefern. Doch zeigt die Analyse der Lieder, wie die Melodien im Kerne aus kleinsten Atomen bestehen, die in den verschiedensten Lagen und Rhythmisierungen vorkommen[1]. Als Motive treten diese Atome dabei zunächst nicht zu Tage, sondern sie werden von einer oft durchaus natürlichen Neigung zu taktmäßigem Vortrage unterdrückt, doch wird dieser Widerspruch empfunden und durch ihn erweisen sie sich dann als wesentliche, selbständige Bestandteile des wirksamen Kunstwerkes[2] und verlangen also Anerkennung im Vortrage. Diese Tatsache, daß die Melodie sich zum Teil unabhängig vom Textrhythmus entfaltet, macht es wahrscheinlich, daß sie ihre eigenen rhythmischen Gesetze hat. Jedenfalls wird man sie nicht ohne weiteres in das vom Verse gegebene Gerüst einzwängen oder einspannen können: Wäre dieses nicht bekannt oder würde man es ganz außer acht lassen, so würde man vielleicht die höheren oder niederen Töne als betont, als Gipfelpunkte der Entwicklung empfinden, vielleicht auch mit gewisser Dehnung versehen, wenn nicht die Gefahr einer Manier bestünde, im übrigen aber die Töne gleich lang nehmen, so lange eben keine äußeren Umstände[3] eine Änderung veranlassen und einen strafferen Rhythmus erzwingen, und versuchen, jenes motivische Geschehen in den Vordergrund der Aufmerksamkeit zu stellen. In unseren Liedern sind nun die akzentuierten Töne durch den Text eindeutig festgestellt.

Für die Einordnung der Töne in diesen Rahmen der Akzente bietet sich, wie bereits erwähnt, eine neue Regel dar, die nun ebenfalls sehr einfach und leicht zu handhaben ist, daß nämlich jedem Tone ein gleicher Wert zuzuschreiben ist. Für diese (benediktinische) Regel[4] fällt noch folgendes sehr ins Gewicht: Bei einer streng taktischen Anordnung entsteht ein sehr buntes Bild, das vom heutigen Notenbild verschieden, doch auch an si[illegible]etrachtet, eines inneren Grundes zu entbehren scheint. Es entsteht ein bunter Wechsel von $^1/_1$, $^2/_2$, $^3/_3$, $^4/_4$, $^5/_5$ usw. Silbeneinheiten: ohne äußere Hilfsmittel wie Tanz oder Marsch, die bei den Sprüchen nicht vorlagen,

---

1 Z. B. XXI, 86 ist aufgebaut:

1. u. 2. Stollen: aa + (a′) bx; aa + (a′) bb
,b (a?) cc′; bd d.
Abgesang: ,b (a) cc″; bd d.
,b (a) cc; bdd (c) db.
3. Stollen: aa + (a′) bx; aa + (a′) bb
,b (a) cc′; b′ d db; ,b (a) ccdb.

(a = [illegible]: [a′ = [illegible]]; b = [illegible]; ,b = [illegible]; c = [illegible]; d = [illegible]), dabei z. B.: b = ×′; ′×; [′] ××; ′××.

2 Z. B. XXI, 69, wo trotz der sehr starken Neigung, einen taktmäßigen Rhythmus herzustellen, also das e in fe („vüller") als Nebennote aufzufassen, diese Ligatur fe motivische Bedeutung zu haben scheint (vgl. Notenbeispiel I). Vgl. außerdem noch die Zeile 3a: „alle die", sowie 11 „geswenget" und überhaupt den ganzen Verlauf der Weise.

3 Und solche sind außerhalb des Textes vorderhand nicht nachweisbar; vgl. weiter unten. Etwaige ältere chorale Rhythmen kommen für unser Jahrhundert nicht mehr in Frage. — Vgl. auch Rietsch, Liedweise, S. 143.

4 Die sog. Iktustheorie, daß jede Ligatur einen eigenen Akzent auf dem ersten Ton habe und daß diesem nach je zwei oder drei Tönen gegebenenfalls weitere folgen, ist m. E. nicht mit dieser Regel gleicher Tonlängen zusammenzuwerfen.

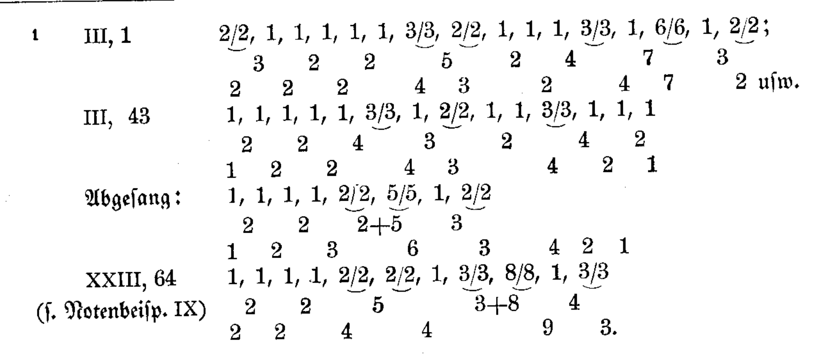
vom Sänger nicht durchführbar; wenn er aber je verwirklicht wurde, von gewaltsamer und unverständlicher Wirkung. Viel beruhigender ist dagegen das Ergebnis, wenn man die auf den einzelnen Versfuß oder vielleicht noch besser die zwischen je zwei Hebungen, zwei „Taktstrichen" fallenden Töne zählt. Die Zahl der Töne steigt dann innerhalb einer Reihe oder einer Kette, um zu ihrem Ende hin wieder abzunehmen, wenn auch nicht in mathematischer Regel oder gleichmäßig, sondern eher in einer etwa parabolischen Art[1].

Da aber durch diese neuen Tatbestände jene anderen, die für einen Takt sprachen, nicht beseitigt werden, so wird man gezwungen sein, für die Melodien der Jenaer Liederhandschrift zwei rhythmische Kräfte anzunehmen, und es ist also Aufgabe, zu untersuchen, wie der Minnesänger sie zusammenwirken ließ.

Es stand ihm frei, eine von ihnen vorwalten zu lassen und die andere als Werkzeug zur Abwechslung und Belebung zu benutzen oder aber einen Weg zu suchen, der beiden freien Spielraum ließ. Die unbedingte Vorherrschaft eines Elementes ist unwahrscheinlich. Die Melodie hat zu wenig ausgeprägte Züge, als daß sie bei so starker Variation ihres Rhythmus' noch kenntlich blieben. Der Takt kann aber schon darum nicht restlos aufgegeben werden, weil die Textgliederung noch beim weiteren Aufbau mitwirkt.

Falls aber der Sänger versuchte, beide Kräfte miteinander zu versöhnen, stand es ihm offen, entweder genaue Maße zu gewinnen[2] oder mit den Längenwerten freier
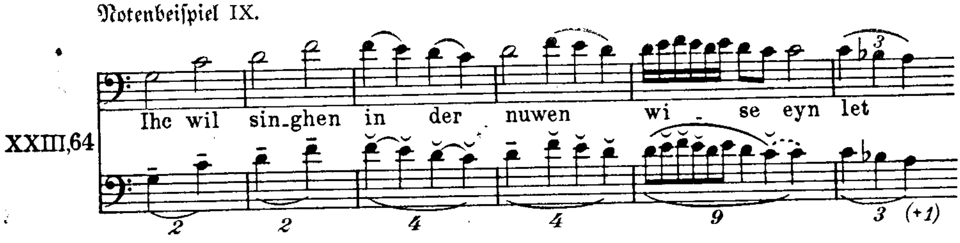
---



1 III, 1 — 2/2, 1, 1, 1, 1, 1, 3/3, 2/2, 1, 1, 1, 3/3, 1, 6/6, 1, 2/2;
3 2 2 5 2 4 7 3
2 2 2 4 3 2 4 7 2 usw.

III, 43 — 1, 1, 1, 1, 1, 3/3, 1, 2/2, 1, 1, 3/3, 1, 1, 1
2 2 4 3 2 4 2
1 2 2 4 3 4 2 1

Abgesang: 1, 1, 1, 1, 2/2, 5/5, 1, 2/2
2 2 2+5 3
1 2 3 6 3 4 2 1

XXIII, 64 (s. Notenbeisp. IX) — 1, 1, 1, 1, 2/2, 2/2, 1, 3/3, 8/8, 1, 3/3
2 2 5 3+8 4
2 2 4 4 9 3.

Notenbeispiel IX.



2 Beck hat diese verschiedene Bewertung der Töne für die franz. Melodien durchgeführt, stellenweise mit Erfolg. Rietsch und vereinzelt Saran (XXV, 94) sind ihm gefolgt. Bei S. handelt es sich um Sonderfälle, die eine Lösung in seinem Sinne gestatten, doch nicht erfordern. R.s Übertragung der Wiener Handschrift 2701 möchte ich wenigstens teilweise (vgl. Moser, ZfM 1919, 240) ablehnen. Bei den von R. (ZfM VI, 1ff.) erwähnten Dreier- und Fünfer-Taktgruppen handelt es sich offensichtlich um einen anderen Stil. Im übrigen würde eine arithmetische Messung der Ligaturtöne (etwa im Rietschschen Sinne) weniger zu Dreier, Fünfer- usw. Taktgruppen, als zum Taktwechsel führen.

zu spielen. Benutzte er gemessene Werte, so konnte er noch durch besondere Rhythmen die Motive deutlicher zeichnen. Einen Niederschlag hat aber diese etwaige metrische Kunst in der Notenschrift nicht gefunden. Dadurch entstände aber nicht bloß den heutigen Forschern oder auch den späteren Minnesängern, sondern sogar seinen Zeitgenossen manche Schwierigkeit. Denn entsprechend der Häufigkeit und der wechselnden, mannigfachen Größe der Ligaturen müßten die Weisen ebenso mannigfache und wechselnde Rhythmen enthalten. Ebenso schwierig aber wie die Überlieferung mochte der Vortrag sein. Denn welches Element sollte diese Rhythmen zum einheitlichen Kunstwerk zusammenfassen, da Tanz, Marsch und Mehrstimmigkeit, also äußere Stützen, wegfallen? Zudem aber ladet die Melodik der Ligaturen keineswegs zu einer derartigen Differenzierung ein. Es handelt sich durchweg um ausgefüllte Terzen, Quarten oder Quinten. Die andere Annahme besteht darin, daß die Minnesänger sich nicht an ein bestimmtes Verhältnis der Ton- oder Silbenwerte gebunden sah. Er mochte vielmehr, wenn er die Dauer einer eintönigen Silbe als Maßstab nehmen wollte, bei den Ligaturen der Ligatur selbst einen Wert über dieser Einheit, den Ligaturtönen einen Wert unter ihr geben, ohne jedoch nicht auch gelegentlich Ligatur oder Einzelton der Einheit gleichzusetzen, und mochte auch in manchen Fällen, wo er eine eintönige Silbe einer größeren Ligatur gegenüberstellte, ihr einen größeren Wert zuteilen, ohne dabei ein Vielfaches nehmen zu müssen. Bei dieser Annahme erklärt es sich, daß die Töne auf die Silben eines Fußes oder besser die Silben zwischen Hebung und Hebung an entsprechenden Stellen nicht immer in derselben Weise verteilt wurden[1], da eben die rhythmischen Unterschiede belanglos sein konnten. Es bestehen jedoch einige Regeln: Meist wurden Porrectus und Torculus vermieden[2] und damit eine glatte Stimmführung erreicht. Sollte ein Ton hervorgehoben werden — auch hier spielt die Stimmführung eine sehr wichtige Rolle[3] — so konnte er als Einzelton

---

[1] Vgl. III, 17 b ag, a b[illegible]er „liechten“, „erde an“. Es fehlt dagegen eine Gliederung aba g. Beachte ferner die Liagatur über „hohent“.

[2] Man könnte daher sogar vermuten, daß diese Ligaturen im Gegensatz zu den übrigen bedeutend schneller, also tatsächlich als reine Verzierung, als Triller, ausgeführt wurden.

[3] Und zwar in dem Sinne, daß die höheren Töne hervorgehoben werden (s. oben). Wenn die Melodie sich z. B. in ununterbrochener Linie aufwärts bewegt, wird fast stets der höchste Ton der zweiten Silbe zugewiesen: III, 63; IV, 1; VI, 1; XI, 1; XIII, 1; XVII, 1; XXI, 61; XXI, 101; XXIII, 1; XXIV, 13; XXV, 35; XXV, 36 usw. Ausnahmen beim Mysnere XXV, 15, 66, 86, 94, wo es sich um eine Figur handelt; ferner XV, 1 und XXI, 1. Beim Abstieg habe ich kein Beispiel für [Notenfigur] feststellen können; ebenso fehlt [Notenfigur]; dafür tritt auf [Notenfigur] und meist [Notenfigur], [Notenfigur].

Die Figur [Notenfigur] (beim ununterbrochenen Abstieg innerhalb eines Taktes) wird gewählt, wenn der hohe Ton von oben her erreicht wird, allgemeiner, wenn er nicht besonders hervorgehoben zu werden braucht: [Notenfigur]: III, 1; XIII, 17; IV, 1; V, 1; XI, 15; XV, 14; XVI, 1 usw. [Notenfigur] II, 1; V, 1; VI, 30; XVII, 1; XXI, 101; XXIV, 29; XXIII, 56 usw. Ferner z. B. XXI, 101, wo die melodische Entsprechung eine Hervorhebung verbietet: áf g ág f f: hier entsprechen sich vielmehr die Endtöne f und g der Ligaturen; ferner [Notenfigur], V, 1; VI, 37; XII, 1; XXIV, 23, 26, 32, 38, 46; XXV, 48, 81 usw. Anders dagegen [Notenfigur], III, 17, 9; III, 57, 63; IX, 1; XI, 15; XV, 14; XXIII, 48; XXV, 36 usw. [Notenfigur]: XI, 1; XXIV, 18; [Notenfigur]: II, 1; XXIII, 1 usw. Hier handelt es sich um Fälle, wo der obere Ton betont werden soll; er wird entweder von unten her er-

einer Silbe zugewiesen werden. Daneben bestand noch die Möglichkeit, Stärkeschattierungen zu erzielen, da ein Wort- oder Silbenansatz den Ton, auf den er erfolgt, hervorhebt[1].

In der Richtung zu dieser Annahme haben bereits Theoretiker, die an sich bloß von einer Regel, einem rhythmischen Gedanken ausgehen, Zugeständnisse an die andere Regel gemacht. So etwa Adler[2], daß die Ligaturen beschleunigt vorzutragen sind, und Saran, der es als stillos bezeichnet, die Lieder im straffen Rhythmus eines Marsches vorzutragen, wobei er den größeren Melismen noch besondere Freiheit gibt. Das Ergebnis ist ein Vortrag in ziemlich freier Form, eine Art Rezitativ, jedoch nicht in dem üblichen Sinne bloß, der die Freiheit des Textes vom Takte meint, noch in dem Sinne, daß ich an eine Melodie bloß dächte, welche die Längenwerte der Töne nicht beachtet, sondern an eine solche Art, die Gleichwertigkeit und Unterteilung, die Takt und Tonlänge gegenüberstellt und damit Freiheit gewinnt. Letzten Endes würde also vielleicht Ambros[3], der einen rhapsodischen Vortrag annimmt, und insofern er „einen Mittelweg" fordert, am ehesten Recht behalten. Doch mag jedem dahingestellt bleiben, eins der Elemente als herrschend zu empfinden, wofern man nur nicht das andere übersieht.

* * *

Die zweite Aufgabe, die wir uns gestellt haben, ist die Frage nach dem Grundbestandteil des rhythmischen Aufbaues, der rhythmischen Einheit, dem Baustein dieser Lieder. Indes, je nach der Antwort, die der Forscher sich auf die erste Frage gibt, wird er sich auch zu dieser Aufgabe einstellen. Der Anhänger des Taktes fragt etwa: Besteht der Takt aus einem Fuße, oder müssen erst zwei Füße zusammentreten, damit ein Takt entsteht. Für den Anhänger einer streng gleichmessenden, choralen Rhythmik fällt diese Frage eigentlich fort. Er kann über den Fuß hinaus, der nichts Taktmäßiges an sich trägt, nur schlecht höhere Einheiten sich denken. Immerhin hat auch für ihn die Untersuchung Wert: auch er muß feststellen, wie die Glieder sich zu größeren Gruppen vereinen. Wer in der ersten Untersuchung aber einen Mittelweg aufsuchte, würde vielleicht fragen dürfen, ob der Minnesänger außer dem Fuße nicht noch die Zweifußgruppe als Maßeinheit verwertet hat.

Zunächst möchte man den Versfuß für die erste rhythmische Einheit des Liedes, den „Takt", halten, oder vielmehr das ihm entsprechende Glied der Weise und die Silbe oder den einzelnen Ton (die einzelne Ligatur) für die „Zählzeit". Nach dieser

reicht oder er liegt bei der Figur [Notenfigur] auf der bestbetonten Silbe einer Dipodie (s. unten). Auch in diesen Fällen steht die Rhythmik im Dienste der Melodie.

[1] Z. B. bei Tonwiederholungen (XXIV, 32) oder beim Schluß (XXI, 81, 1) d d a, unter Benutzung des Taktstriches | d d | a (vgl. Rietsch a. a. O.). XXI, 69: e f e, a b a b g.

[2] Der Stil in der Musik, 1912.

[3] Wie Ambros, habe auch ich dabei vor allem die Sprüche im Auge, die aber die wesentlichsten Teile unserer Handschrift ausmachen. Die Lieder scheinen — soweit sich bei ihrer weitaus geringeren Zahl erschließen läßt — nur gradweise, nicht grundsätzlich, verschieden zu sein. Vgl. auch das Kreuzzugslied Walthers, das allerdings religiösen Inhalts und daher vielleicht absichtlich choralähnlich gehalten ist, und das Fragment des Reinmarschen Liedes (SIMG XII). Im Bereich der Jenaer Handschrift vgl. das Wächterlied (natürlich ohne Riemanns vermeintliche instrumentale Zwischenspiele), das, wie auch die Wolkensteinschen Tage- und Wächterlieder, mit Ligaturen überladen ist.

Regel hat Saran in seiner Ausgabe der Jenaer Handschrift je zwei Textsilben einem Takte zugewiesen. Dem widerspricht, daß vorher und nachher in den metrischen Gesängen, der einfachen Hymne und dem Volksliede, die Zweifußgruppe Grundeinheit ist[1].

Textuntersuchungen[2] haben ergeben, daß mit dem Sänger die Technik wechselt. Französisch beeinflußte Sänger vermieden möglichst eine Hervorhebung einzelner Füße, „glichen aus", und erzielten dadurch eine gewisse Monopodik, andere aber hoben einzelne Füße besonders hervor (im vierhebigen Verse meist zwei), vermieden aber vielleicht eine Gleichförmigkeit durch „Umlegungen": – ´ – ` – ` – ´ oder – ` – ´ – ´ – ` statt – ´ – ` – ´ – `. Daneben konnten die Akzente so regelmäßig angebracht werden, daß regelrechte Zweifußgruppen, sogenannte Dipodien entstanden. Bei den ausgeglichenen Rhythmen bleibt zwar der Einzelfuß erstes Glied des Aufbaues, indessen können diese Zellen zu größeren Gebilden zusammengefaßt werden und zwar je zwei Füße (Takte) zu einem Bunde, während Bünde aus drei Füßen von den Germanisten verleugnet werden. Vielleicht ist bei dem melodischen Aufbau Ähnliches zu erwarten.

Jener Theoretiker nun, der mit der Silbenzeit als unveränderlichem und genauem Maße mißt, wird auf seinem folgerichtigen Wege zum achttaktigen Satze diese Umlegungen (und in gewissem Sinne auch die Ausgleichungen) nur als unwesentlich betrachten; denn bei einem Wechsel im Abstande der Hervorhebung von einander wird die Einteilung in Bünde für ihn wesenlos. Eine Einteilung: – | ´ – ` – ` – | ´ – | ´ – ` ist für ihn keine Ordnung, und die Bünde bleiben scheinbar rein zufällig gleich. Nun dieser Umstand aber Regel ist, wird er die geregelte Folge wenigstens als Schema, als Gerüst fordern. Das häufige Vorkommen des Metrums 3 ◡ wird dahei die Fußfolge – ´ – ` (– ´ – ` – ◡́ `) zur Norm wenigstens der jambischen Lieder machen. Das Metrum 3, 5, 7 (– ´ – ` – ´ 𝄽 𝄽`) legt diese Norm ebenfalls nahe, wenngleich es sich auch anders deuten ließe[3]: 𝄽 𝄽` – ´ – ` – ´ (`´). Ob es sich bei den Bünden dieser Fußfolge ´ ` ,ur den Musiker um den Takt oder eine höhere Einheit handelt, muß dabei noch näher untersucht werden.

Anders der Anhänger einer choralen Rhythmik. Ihm können solche Wechsel in den Abständen zwischen guter und guter Hebung ebenso wenig fremd sein, wie zwischen den Hebungen überhaupt. Allerdings wird er aus seinem Kreise allein heraus die Regelmäßigkeit der Bünde nicht zu würdigen wissen.

So möge denn auch hier ein Mittelweg eingeschlagen werden. Die Untersuchung der Weisen wird uns recht geben: Hauptbestandteile der Melodien sind einige immer wiederkehrende Motive von Bundgröße. Diese sind dabei so einfach, daß man sie

---

[1] Vgl. Anhang.

[2] Für das Folgende vgl. Saran, Jenaer Liederhandschrift II, 141 ff.; Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, 1912.

[3] Diese Deutung ist unwahrscheinlich, da die letzte Hebung solcher Reihen bisweilen durch Zeichenverdopplung als gedehnt bezeichnet wird. Gerade solche Ketten sind es auch, wo die von den Germanisten als männlich gewerteten Reime auf kurzer Silbe mit nachfolgendem e musikalisch in weibliche übergehen (vgl. III, 54; VII, 1). Zwar nicht ausschließlich naturgemäß treten solche Dehnungen auch beim Liedschlusse gern auf. Vgl. III, 43, 10 und III, 43, 8a. Eine Deutung 𝄽 𝄽´ – ` – ´ – `, – ` – ´ – ` 𝄽 𝄽´ ist ebenfalls unwahrscheinlich, da dann den katalektischen Bünden der wesentliche Bestandteil, der betonte Fuß, fehlt, und umso unwahrsch nlicher, je dipodischer die Melodie ist.

als dipodisch, als Taktmotive ansprechen kann. Jedoch werden sie durch Ligaturen oft größer und reicher an Inhalt, also vielleicht zu Doppeltakten. Es sind etwa folgende Motive:
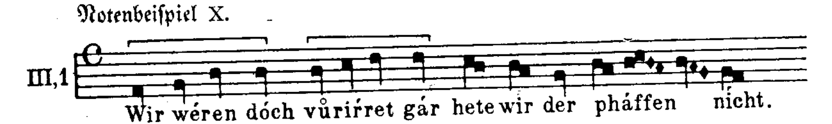
1. das Motiv , oder ähnlicher Art, gewissermaßen ein Vorhaltsmotiv. Fast gleich ist das Akzentmotiv[1]: .
2. das Verzierungsmotiv (bereits von der Hymne her bekannt, im Minnesang aber viel seltener[2]),
3. das Linienmotiv , . Dieses Motiv tritt vielleicht am häufigsten auf, dazu in mannigfachen Abarten[3]. So sind auch die Motive und nur Abarten[4], entstanden durch die Eigenart der damaligen Melodik, welche diese Quarten noch als eine ununterbrochene (pentatonische) Linie auffassen konnte,
4. das psalmodische Motiv[5] .

Selbstverständlich ist es möglich, gelegentlich diese Motive oder Bildungen ihrer Art auch in einer Lage zu finden, die einer Anordnung im Sinne des aufgestellten Gerüsts nicht entspricht, doch entscheidet die überwiegende Mehrheit der regelrecht angebrachten Motive, sowie andere Umstände in der melodischen Entwicklung[6], welche

---

[1] II, 1: 1, 1—2; 3, 1—2; 5—6; 7, 3—4; 8, 3—4; 8, 9—10?; 10, 3—4; 10, 5—6. III, 1: (1, 5—6); 2, 1—2; 7, 1—2, NB. 7, 3—4; 8, 1—2; 3—4 (NB. Die Saransche Übertragung erscheint auch von seinem Standpunkte aus nicht richtig. Die Reihe 7 scheint nur 7 Füße enthalten zu sollen, (Notenbeispiel X). III, 17: 1, 3—4: (3, 1—2); 7, 1—2; 10, 1—2. III, 57: 5, 1—2; (7, 5—6). XIV a: 1, 11—12; 3, 3—4; 4, 11—12 usw.

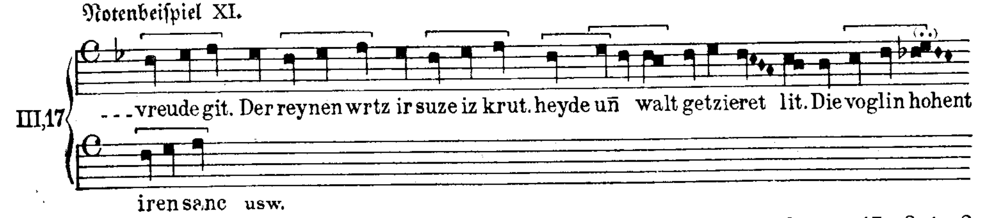
Notenbeispiel X.



[2] Vgl. damit das Fehlen von Torculus und Porrectus. III, 17: 1, 5—6. XIX, 1: 1, 5—6; (2, 9—10?). XVII, 1: (1, 3—4?); 1, 5—6; 2, 3—4; 7, 5—6, XXIV, 41: 1, 3—4, 5—6, 11—12. III, 1: 5, 7—8 usw. Als eine Abart können auch Motive der Art aufgefaßt werden. II, 1: 9, 5—6. XIV, 1: 1, 7—8. XVII, 1: 5, 7—8. XXIV, 41, 3, 5—6.

[3] II, 1: 7, 7—8; 9, 1—2; III, 17 (vgl. Notenbeispiel XI). III, 57: 1, 1—2; 1, 7—8; 1, 9—10 usw. III, 63: 1, 5—6; 5, 1—2. XIV, 1: 1, 1—2. XXIV, 41: 1, 7—8; 3, 1—2; 3, 3—4. II, 1: 8, 7—8; 9, 3—4. XXIV, 41: 1, 1—2 usw. Außerdem mit Ligaturen: II, 1: 1, 3—4; 2, 3—4; III, 1: 1, 3—4?; 2, 3—4. III, 57: 7, 3—4; 6, 5—6. XIV, 1: 1, 3—4.

Notenbeispiel XI.



[4] II, 1: 8, 5—6. III, 63: 7, 1—2. XVI, 1: 1, 1—2; ferner II, 1: 10, 1—2. III, 17: 8, 1—2. III, 63: 8, 1—2.

[5] III, 17: 3, 5—6. XVI, 1: 5, 1—2. XVII. XIX.

[6] Z. B. III, 17: Den Beweis, daß Reihe 2a nach dem Schema — ⊥ ⁻ ⊥ zu gliedern, also

diese Bildung als zufällig, nicht motivisch erkennen lassen. Hinsichtlich der Betonung verlangen die Motive 1 und 2 die Akzentfolge[1] ´ `, während das 3. „Linienmotiv", zum wenigsten in der aufsteigenden Form ein Ansteigen der Betonungswerte als möglich erscheinen läßt. Außerdem sprechen vom melodischen Gesichtspunkte aus für die hesychastische, absteigende Tonverteilung folgende Tatsachen, daß

1. die Sprünge meist zum ersten Hebungston eines Bundes oder von ihm weg erfolgen und daß
2. meistens mit Beginn des ersten Fußes oder auf seinem Akzenttone der Wechsel der Harmonie oder im Sinne der damaligen Melodik: der Lage oder des Tetrachordes eintritt[2]. Ferner
3. der Richtungswechsel oder überhaupt die symmetrische Bauweise dieses Liedes, daß Bund und noch mehr Reihe und Kette die Finalis oder ihre Verwandten als Schlußnote aufsuchen, während die Füße vor dem Schlusse sich von ihr entfernt halten, also die Spannung vor der Ruhe darstellen[3].

Man kann also annehmen, daß der Sänger die Fußfolge[4] – ´ – ` als Schema zum Aufbau seiner Lieder benutzte, aber auch nur als Schema. Dieser Bund, der bisher meist Taktbedeutung hatte, ist nichts anderes wie ein Gerüst.

Wie im Texte durch Ausgleichung und Umlegung der Künstler Leben schuf, so bringt er hier ähnliche Unterbrechungen in dem rhythmischen Ablauf der Melodien, indem er das Schema an zahlreichen Stellen unterbricht, das Gerüst umkleidet: Diese Unterbrechungen auf die zwei Gruppen melodischer „Umlegung" und „Ausgleichung" zu verteilen, dürfte schwer fallen. Sie sind zu mannigfaltig und in Mittel und Wirkung nicht scharf zu scheiden. Bereits begegnet ist uns das Motiv der aufsteigenden Melodie. Da es den melodischen Höhepunkt auf dem zweiten Fuße hat, ist es, zumal dort, wo es die Weise eröffnet, geeignet, einen diastaltischen Rhythmus, eine Entwicklung zur Spannung hin, nahe zu legen, und tritt damit mit der Regel
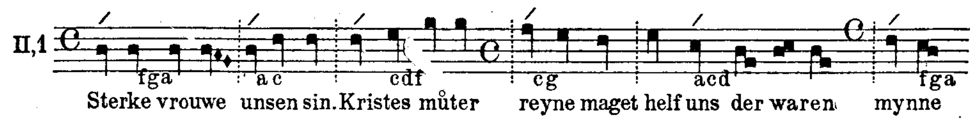
---

aus Motiven [Noten] gebildet ist, erbringt die ergänzende Reihe 2b, wo das Motiv verkürzt vorkommt, und 3a, wo es deutlich erkennbar ist.

[1] Desgleichen das ausgedehntere Motiv [Noten]: III, 1: 5, 5—6. III, 63: 1, 1—2. XVIII, 1: 1, 1—2.

[2] Am deutlichsten ist dieser Wechsel und seine Akzentbedeutung bei dem „psalmodischen" Motive, dessen Natur entsprechend. Vgl. die oben angeführten Beispiele. Als Beispiel für diesen Wechsel siehe ferner: II, 1: 2, 1—2; 2, 5—6; 7, 3—4; 7, 7—8; 8, 3—4; 5—6; 7—8; 9—10; 11—12 (vgl. Notenbeispiel XII). Vielleicht auch 9, 5—6, wo das g dissonierende Bedeutung hat und den Schluß vorbereitet, siehe weiter unten; 9, 7—8; 10, 5—6; die anderen Wechsel sind in diesem Liede nicht so deutlich. III, 1: 6, 5—6; 6 Ende; 7 jeder Bund. III, 17 sehr deutlich.

Notenbeispiel XII.



[3] Z. B. XXIII, 1: 1, 1—2 und 3—4.

[4] Von der Spannung zur Ruhe. Mit dem Minnesänger auch der Sänger des Volksliedes und der Hymne. Vgl. Anhang. Wo jene obenerwähnten Veranlassungen fehlen, mag es zweifelhaft erscheinen, ob sie noch vorliegt; vgl. VI, 30: ohne daß aber hier nun Sarans entgegengesetzte Auffassung statthaben müße.

in Widerspruch. Außer diesem Motive paßt sich das Motiv ⌣ ⌣ ⌣ schlecht der hesychastischen Metrik an; es bedingt gerne eine Umlegung, gerade im Gegensatze zu dem Motive ⌣ ⌣ ⌣, das vorhaltlich aufgefaßt werden kann[1]. Den Fluß der Regel unterbricht der Sänger ferner, wenn er einen Ton oder ein kürzeres Motiv wiederholt aufnimmt[2] oder Ligaturen sich zahlreich folgen läßt[3], wenn er die Motive ineinander schiebt — ein unbedingter Zwang, das eingeschobene Motiv als solches anzuerkennen, besteht nicht[4], — oder wenn er die zweite Hebung wegen nachfolgender großer Ligaturen dehnen muß[5] oder Ligaturen auf sie und vielleicht auch noch die folgende Senkung legt[6]. Zuletzt können auch noch jene Umstände, die bisher die absteigende, entspannende Tonverteilung gefordert haben, hier und da in anderem Sinne verwandt werden. Der Lagen-Tetrachordwechsel kann auf dem zweiten Fuße eines Bundes stattfinden[7] und so dem nachfolgenden vorweggenommen werden[8], und auch
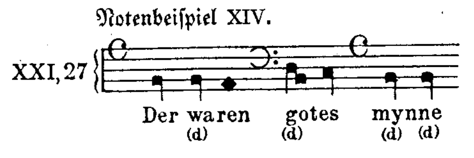
[1] II, 1: 1, 5—6 (s. Notenbeispiel XIII); III, 63; 6, 1—2; 5—6; (III, 1: 2, 5—6 wahrscheinlich nicht; vgl. nämlich: 5, 5—6). Nur schwach ausgeprägt V, 1: 5, 5—6; 6, 1—2; XXI, 1: 3, 1—2.

Notenbeispiel XIII.

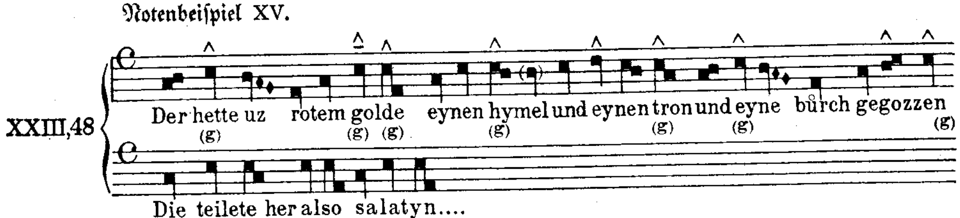


[2] II, 1: 2, 5—6; 8, 9—10; III, 1: 5, 7—8; III, 17: 7, 7—8; IV, 14: 5, 7—8; XXI, 27: 1, 11—12 (vgl. Notenbeispiele XIV, XV); XXI, 69: 1, 5—8 und viele andere.

Notenbeispiel XIV.



Notenbeispiel XV.
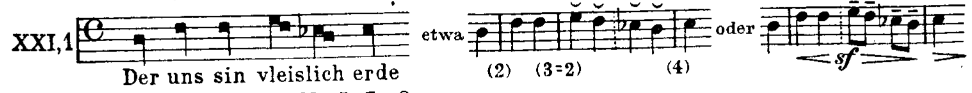


[3] XXI, 81: 1, 7—8; IV, 1: 1, 5—6; III, 63: 1, 7—8; XXI, 1: 3, 3—4; XXI, 69: 8, 7—8; XXI, 86: 2, 1—2; XXII, 1: 3, 9—10: In diesen beiden Fällen entstehen Akzenthäufungen, eine Art der Ausgleichungen.

[4] II, 1: 3, 5—6; V, 1: 7, 3—4; ferner III, 17 siehe oben. Das Ergebnis ist Ausgleichung.

[5] XXI, 81: 1, 1—2; 3—4; III, 1: 5, 7—8; V, 1: 5, 5—6.

[6] XXI, 101; II, 1: 7, 5—6; III, 57: 6, 3—4; IV, 1: 5, 5—6; 1, 1—2; IV, 14: 1, 5—6; XXI, 12: 1 Ende; XXI, 81: 5, 7—8; V, 1: 6, 1—2; XXI, 1: 3, 1—2 (vgl. Notenbeispiel XVI). Das Ergebnis ist oft eine „Umlegung".

Notenbeispiel XVI.



[7] III, 57: 5, 5—6; III, 63: 5, 7—8.

[8] Es entsteht dann ein Abschwellen vom Fuß des Harmoniewechsels bis zum Ende des nachfolgenden Bundes.

die Sprünge können am gleichen, der Regel nach unrechten Orte erfolgen[1]. Im Ganzen also ein widerspruchsvolles Verhalten. Doch wird man als Folgerung aus ihm nicht ziehen dürfen, daß man nun die Gliederung in Bünde mit abnehmender Spannung oder gar in Bünde überhaupt fallen zu lassen habe. Denn eben dieser Widerspruch wird als solcher empfunden und verlangt nach einer Lösung, erweist aber dadurch, daß zwei Gedanken vorhanden sind.

Die Lösungen erfolgen auf mannigfache Weise. Zur Darlegung ist insbesondere das Motiv der aufsteigenden Linie geeignet. Überaus zahlreich, — auch außer beim Beginn wird es benutzt, um die Melodie weiterzutragen, oft bis zur Schlußwand einer Endformel, — und stets anders angebracht und fortgeführt, gewinnt es dadurch ebenso mannigfache Wirkungen wie auch Lösungen seines Zwiespaltes mit der Regel. In einigen Beispielen wird die gestörte Akzentlage wieder hergestellt, indem es in verkürzter Form, sei es durch Verringerung der Tonzahl[2] oder der Tonwerte[3] (als Ligatur) noch einmal folgt, und auf diese Weise den melodischen Höhepunkt an den ihm gemäßen Platz bringt. In anderen sehr häufigen Fällen wird der erreichte Höhepunkt verziert[4] oder unverziert[5] festgehalten, und so die Spannung auf die folgende gute Hebung übergeleitet. Ferner können Ligaturen zur Beseitigung des Zwiespaltes verwandt werden; sie verleihen als Auftakt dem nächsten Schwerpunkt das gebührende Übergewicht[6]. Jedoch kann das Motivende auch selbst durch eine Ligatur verstärkt sein[7], so daß in diesem Falle sogar noch eine Verschärfung des Zwiespaltes vorliegt. Die Lösung erfolgt hier anscheinend durch eine Art Umdeutung: —|—́ —⁝—̀|⏑⏑|—́: —|—́ —|—̀ ⏑ ⏑⁝—̀ ⏑|—́; die übliche auftaktige Ligatur ergibt dagegen meist das regelmäßige Bild —|—́ —⁝—̀ ' ⏑⏑⏑|—́; allenfalls — —́ — —̀ ' (⏑) ⏑ —″ ? [8].

Die Lösung kann ferner erfolgen, indem ein absteigendes Motiv[9], eine weibliche Endung[10] im Sinne des Metrums 3⏑ oder eine formelhafte Schlußwendung folgt[11],

[1] IV, 14: 2, 1—2; jedoch kann der Sprung als totes Intervall aufgefaßt werden.

[2] III, 17; XXIII, 57; ferner XXV, 48; 1, 1—5 in etwa;

[3] XXI, 1: 3, 7—9; XXI, 86: 2, 5—7; falls das Motiv beim zweiten Male noch höher hinaufführt, entsteht ein Anschwellen: — —́ — —̀ — —́ oder — —́ —(″) — ‴.

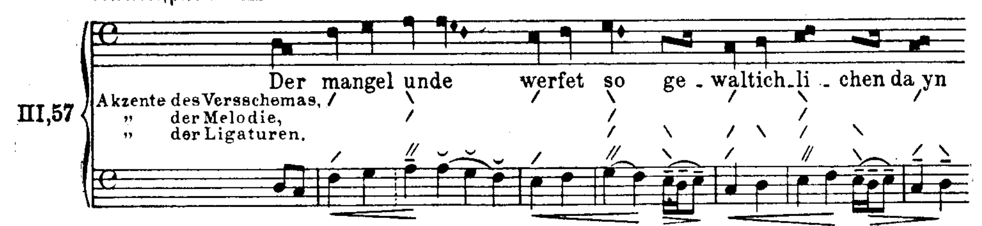
[4] IV, 14: 2, 9—10; XIV, 1: 1.

[5] XI, 15: 2, 1—2; XXI, 69: 1, 1—2;

[6] III, 17: 3, 3—4; III, 54: 3, 5—6; III, 57: 1, 7—8, 9—10; XVIII, 1: 1, 9—10; XXI, 81: 2, 1—2.

[7] III, 54: 9, 3—4; III, 57: 2, 3—4: 5—6 (vgl. Notenbeispiel XVII); XXV, 48: 1, 1—2;

Notenbeispiel XVII.



[8] Vielleicht in III, 17 bei dem Reihenschlusse 3a.

[9] II, 1: 9, 1—2; III, 63: 5, 1—2; VI, 37: 4; XVIII, 1: 4, 1—2; 5, 1—2.

[10] XV, 14: 1, 5—6.

[11] III, 43: 8, 3—4 ff.

sofern man diesen schwächlicheren Versuchen, wo die erreichte Spannung nicht ausgenutzt wird, den Namen einer Lösung geben will. Andrerseits kann der Zwiespalt so stark empfunden werden, daß er durch eine Verschiebung des Motivs aus der dipodischen Lage[1] oder durch eine tatsächliche Triole[2] beseitigt werden muß, wobei dann allerdings der melodische Höhepunkt den Sonderakzent des Bundes wieder erhält.

Die Wirkungen selbst, die sich dem Künstler aus diesem Widerspruch und dieser Versöhnung zweier Gedanken in mannigfacher Abwechslung darbieten, zusammenzustellen, führt stark in die Gefahr, subjektiv zu werden[3]. Doch möge wenigstens ein kurzer Versuch gestattet sein, indem ich mich dabei versuchsweise an die vom Germanisten gelieferten Begriffe „Ausgleichung" und „Umlegung" halte. Er kann die Schwere der ersten Hebung verringern, also ausgleichen, meist durch Motivverschlingung, oder die zweite Hebung verstärken, also die Akzente häufen, was ebenfalls eine Ausgleichung zur Folge hat. Die übrigen Möglichkeiten, wenn man die Tonstärke bloß berücksichtigt, „cresc.", „dim." und „Umlegung" im Sinne eines „sf." haben das gemeinsam, daß dem zweiten Fuße eine übergroße Schwere zukommt, welche die wenigstens eines seiner Nachbarfüße übertrifft.

1. ´ ` ´ ` (< >), 2. ´ ` ´ ` (> >), 3. ´ ` ´ ` (< > >), 4. ´ ` ´ ` (<> <>).

Bei den drei ersten Fällen handelt es sich um ein An-, Ab- oder Überschwellen und nur im vierten um eine Umlegung reinster Art {Schema ´ ` ´ `; Melodie ` ´ ´ `}, wo sich zwei Akzente unmittelbar folgen; doch ist gerade sie am seltensten und liegt vielleicht nur da vor, wo das Motiv ‒•‒•‒•́‒ (f f g oder c c d) sich am ungestörtesten auswirkt, wo sich ihm die Ligaturverstärkung hinzugesellt. Rhythmisch spielt sich dabei ungefähr folgender Vorgang ab: — ⁝ —̀ — | ◡́ ◡ ◡̀ ◡ | —́ statt — —́ — ◡◡̀ ◡◡ —́. Einen zweifüßigen Takt aber wird man dieser Ausgleichungen und Spannungs- oder Tonsteigerungen wegen nur noch in seltenen Fällen annehmen.

Bei den bisherigen Möglichkeiten handelte es sich für die Meister wesentlich um die Aufgabe, mit künstlerischer Freiheit die Melodien zu beginnen und fortzuführen. Die Schlüsse erweisen ihn noch unabhängiger. Zunächst nicht so wichtig erscheint es, daß er die weiblichen Endungen wie beim Schlusse auf dem dritten Fuß, so auch auf dem vierten Fuße liebt, wenn gleich der Dichter das Metrum 4◡ geradezu scheut, und auch die Meister der Hymnen und des Volksliedes den männlichen Schluß durchaus bevorzugen[4].

Wichtiger ist schon, daß er damit gerne eine Häufung von Tönen (Ligaturbildung) zwischen dritter und vierter Hebung verbindet, so daß er rhythmisch aus ◡◡́ ◡◡ ◡◡̀: ◡́ ◡ (◡̀)◡ ◡ ◡́ ◡ entstehen läßt[5].

Beide Umstände gewinnen an Bedeutung, wenn wir sehen, daß er am Schlusse die Akzentfolge ´ ` unterbricht, um auf eine der schwächeren (4. bzw. 6.) Hebungen volles Gewicht zu legen. Es handelt sich um eine Anzahl von Schlußwendungen,

---

1 XXI, 69: 7; XXI, 81: 1. 2 XXI, 32.

3 Wie ich auch den obigen Anmerkungen über die dynamischen Verhältnisse nur einen sehr bedingten Wert zuschreiben möchte.

4 Rietsch, ZfM 1924, S. 7 wird unrecht haben, wenn er diese Schlüsse beseitigt (vgl. VI, 30, Schlußtakt; ferner Alexanders Leich), aber recht, wenn er ausführt, wie umgekehrt weibliche Schlüsse des Textes zu männlichen werden (VI, 30, Stollenende).

5 XXI, 1: gereynet; XXI, 12: Kristenmann; XXI, 27: ist die brut; XXI, 61: mynnen kraft; XXI, 101: also eyn mus.; IV, 1; III, 1; III, 17 und zahlreiche andere Beispiele.

von Melodieteilen, die mit vielleicht ein oder zwei Ausnahmen[1] die Bezeichnung „Formel" nicht verdienen, da sie dafür nicht deutlich genug ausgeprägt sind. Diese Schlußwendungen greift der Sänger bald auf dem ersten Fuß eines Bundes, des Schlußbundes, bald auf dem zweiten des vorhergehenden auf, also, als ob ein Gewichtsunterschied zwischen ihnen nicht bestände[2], und als ob die Melodie dem Texte nachträglich beigefügt worden wäre.

Daneben sind die Triolenbildungen zu erwähnen: stellenweise offenkundige Triolen, sonst verdeckte, wie unten weiter ausgeführt wird, sowie die Reihen mit dem Metrum 4◡. Ein besonderer Liebhaber solcher rhythmischen Unregelmäßigkeiten ist der Meißner; vor allem er verwendet die sonst seltenen Metren 4◡[3].

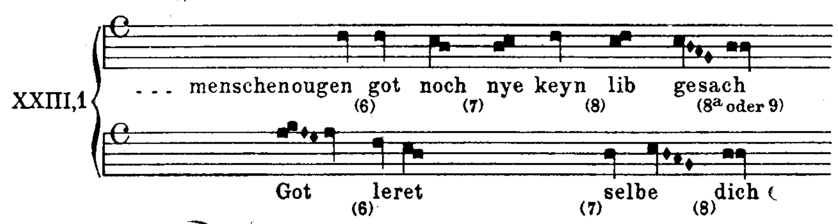
Einige Lieder aber zeigen in ihrem melodischen Aufbau eine völlige Unabhängigkeit des Sängers von dem Dichter. Insbesondere möge da das Lied Wizlaws: „Nach der senenden claghe" erwähnt werden: Melodie- und Textgliederung sind so verschieden, daß man vermuten möchte, Wizlaw singt hier tatsächlich nach der Weise eines anderen Sängers[4].

---

[1] Es ist das die Schlußformel: , die ganz unbekümmert um den Takt auftritt, wobei ihr oft noch eine Endung beigefügt wird: III, 1: 1; III, 1: 5 usw.; III, 43: 2 usw.; III, 63: 2a und 2b; (XIV, 1: 1); XXIII, 56: 5; XXIII, 64: 1; XXX, 27: 1b und 1c; V, 3: 2 IX, 1: 4; sowie die Formel .

[2] So schließt z. B. die Wendung auf dem zweiten Fuß eines Bundes in XXIII, 1: 2; XXIII, 1: 9; XXIX, 37: 3; XXVII, 81: 8. Dagegen auf dem ersten Fuß in XXIII, 1: 3b (diese Reihe hat bei sonst gleicher Melodie einen Fuß weniger als die Reihe 2b; Notenbeispiel XVIII); ferner V, 1: 7, II, 1: 1; III, 1: 8; III, 1: 2; XIII, 1: 6; XXIII, 56: 2.

Notenbeispiel XVIII.



Die Wendung schließt auf dem zweiten Fuße: III, 57: 1a; III, 43: 10; X, 1: 1; XI, 1: 1; XIV, 1: 1; XVIII, 1: 3 u. a. m.; auf dem ersten Fuße: III, 43: 8; V, 3: 2; IX, 1: 4.

Die Wendung schließt auf dem zweiten Fuße: III, 57: 5; IV, 14: 1; VII, 1: 2; XI, 1: 1; XXI, 1: 1; XXV, 36: 3; auf dem ersten Fuße: III, 57: 7; III, 63: 7; . — IV, 14: 1; XXV, 73: 1.

Die Wendung schließt auf dem zweiten Fuße: XXI, 12: 1; XXVII, 66: 1; VI, 4: 1; auf dem ersten Fuße: V, 1: 5; XXI, 81: 5; XXIX, 17: 2; . — XXVII, 66: 2?

[3] So zeigt XXV, 1 sofort Triolenbildung. In XXV, 1: 5 bringt der Reim „swigen" neue Schwierigkeit: vgl. auch die zwiespältige Aufzeichnung von 5 und 6; 6 ist vielleicht wieder mit gedehnter Endung „vürterben" zu lesen, wodurch eine Triole entsteht, anschließend an eine Umlegung. Ferner XXV, 35, 1 : 4 (zweimal).

Vgl. ferner die Rhythmisierung Sarans in 48, die allerdings für die praktische Ausführung bis zu einem gewissen Grade sich von selbst verstanden hätte, während die in 62 bedeutungsvoller ist, doch bleibt es zweifelhaft, ob nicht auch hier Triolen vorliegen. Ferner 73, 94, 98. Doch auch anderswo: XXI, 69; XXIX, 17; XXIV, 11 u. a. m.
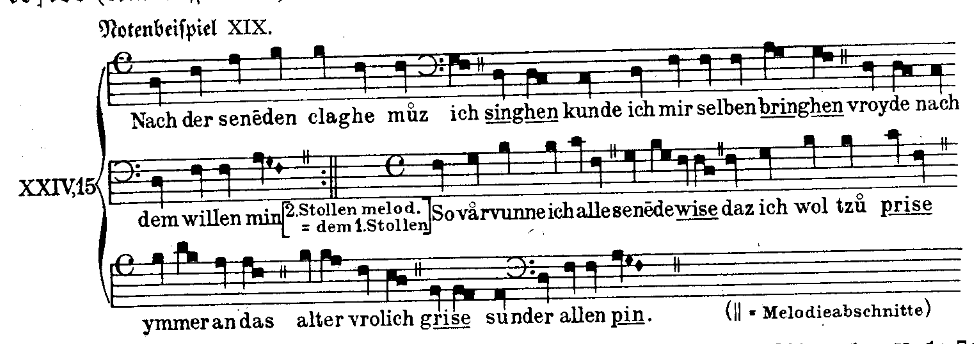
[4] Vgl. XI, 1: 2; und XI, 1: 5; XXIV, 38: 3 und 4; VI, 30 (Notenbeispiel III) waren — und die tzit: Da wir underſtunden. XXIV, 15 hat textlich den Aufbau 5+3+4+5+3+5+3 Füße.

Mit Ausnahme dieser letzten Lieder und der offenkundigen Triolen wird man gleichwohl versuchen, ob man nicht auch hier das dipodische Gerüst durchschimmern sieht. Bei jenen Wendungen zwar möchte man den organischen Charakter zunächst anzweifeln und sie als zufällige Gebilde bezeichnen. Doch ergibt sich sogar, daß auch diese Schlußwendungen mit verschwindenden Ausnahmen dipodische Gruppen sind, daß auch sie in gewisser Hinsicht auf hochbetonter Stelle einsetzen oder sich bei geringerem Umfange an eine solche anlehnen; denn fast überall bereitet der Sänger, wenn er seine Sätze verspätet oder besser verfrüht, in diese Wendungen ausmünden läßt, sie doch durch jene Mittel der Umlegung vor, die bereits früher geschildert wurden[1], und die damit auch bei diesen Schlüssen eine Auffassung ´ ` ermöglichen[2].

Dabei scheint keineswegs eine besondere Veranlassung zu fehlen, wenn der Sänger „vorzeitig" jene Formeln aufgreift. Er wählt diese Möglichkeit fast nie beim Reihenschluß, sondern fast stets beim Kettenschluß[3]. Er will also offenbar beim vollen Schlusse die Weise breit ausklingen lassen und zieht einem regelrechteren Schlusse ×́ ×̀ ×́ ×̀ anscheinend den Schluß ×̀ ×́ ×̀ oder beim Metrum 3⏑ den Schluß ×̀ ×́ ×̀ ⏑(?) vor. Damit wäre also durch den Einschub (oder Wegfall) eines Fußes eine weitere Art von Triolen entstanden, und es wäre berechtigt, die Allgemeingültigkeit der germanistischen Behauptung, es ließen sich nur Bünde aus zwei Füßen aufstellen, anzuzweifeln. Und schließlich lassen sich auch außerhalb der Schlußwendungen noch Fälle finden, wo der zweite Fuß beim Schlusse die Hauptaufmerksamkeit auf sich

Melodisch: 5, 3 (— vroyde?); 3, 3 (— alle) 2, 3, 2 (— an daz) 3, 3. Oder nach Melodieteilen geordnet: (a = faccda; b = agf; c = ddc; d = cdf; e = gc; f = cca). ab | cdb | cdb :|| dedf | dedf | cb | cdb (Notenbeispiel XIX).

Notenbeispiel XIX.



[1] Ligaturen (insbesondere aufsteigende) und damit verbunden melodische Höhepunkte: V, 1: 7; III, 1: 8; III, 1: 2. Das aufsteigende Linienmotiv mit anschließenden Ligaturen: IX, 1: 4; V, 3: 2; Dehnung XXV, 108: 9; (bei Tonwiederholung tritt die Dehnung gern ein): III, 54: 8. Die Motive ccd, acc: II, 1: 1 (Notenbeispiel XIII). Vielleicht auch das Motiv [Noten] in Verbindung mit Ligaturen: XXIII, 56: 5; XXI, 81: 5. Sprünge usw.

[2] Es mag aufgefallen sein, daß ich bloß ein Schema, das hesychastische Schema aufstelle, also, wenn ich von den Dreiern absehe, nur Tiefschlüsse kenne (vgl. dagegen Sievers). Aber es ist nicht erforderlich, daß musikalische und textliche Rhythmik in allen Teilen übereinstimmen. Die musikalische muß strenger sein (vgl. Sievers a. a. O., S. 47). Diese Schlußwendungen aber zeigen deutlich, wie melodisch der Schluß auf hochbetonter Silbe vermieden wurde, — selbst wenn textlich der vierte usw. Fuß hochbetont war.

[3] Die wenigen Ausnahmen sind: XI, 1: 1; hier liegt es nahe, zumal hier eine gewisse Modulation vom Schlusse auf a (etwa mit der Formel [Noten]) zum Schlusse auf f vorliegt, Vollschluß und Kette zu bezweifeln (vgl. ähnlich XI, 1 und XXI, 12, wo Saran Reihen ansetzt).
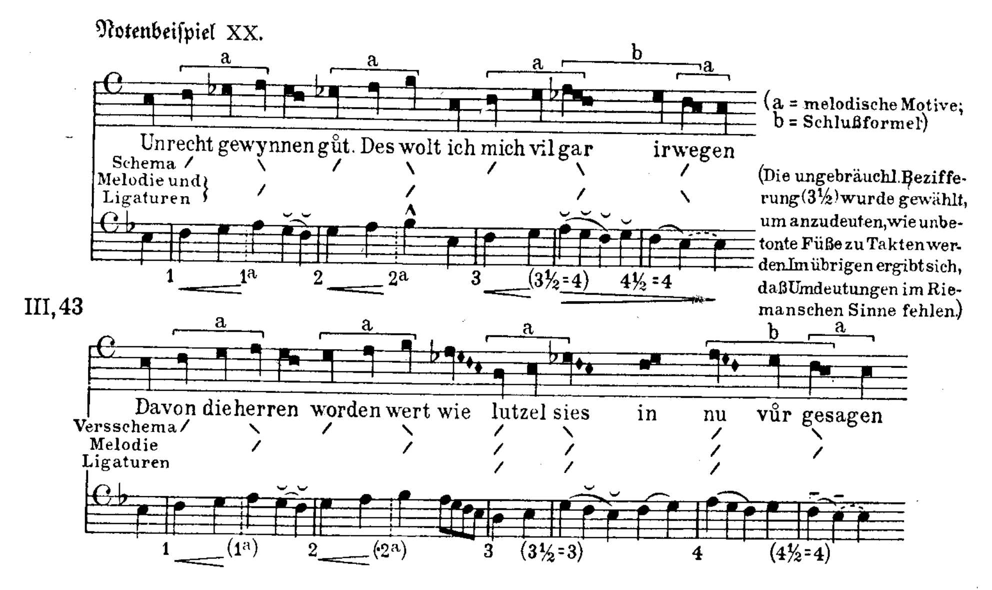
zieht, durch Vorwegnahme[1] des Harmoniewechsels oder der Dissonanz und ähnliche Vorgänge. Trotz alledem aber beweist gerade der Eindruck des breiten Verklingens (sofern die Absicht des Künstlers richtig gedeutet ist), daß das dipodische Schema selbst nachwirkt; am deutlichsten bei der weiblichen Endung 3◡. Statt jenes Rhythmus +̀ +́ +̀ ◡ liegt doch näher, aus dem Widerstreite von +́ +̀ +́ +̀ und +̀ +́ +̀ den Rhythmus +́ +̋ +́ +̀ erwachsen zu lassen.

+́ +̀ +́ +̀
+̀ +́ +̀
+́ +̋ +́ +̀ .

In gleicher Weise müßte man bei den „verdeckten Triolen" annehmen, daß das Schlußmotiv bereits einen Takt vorher beginnt und aufs Doppelte gedehnt ist[2].

Ein Schlußbeispiel möge dar tun, wie sehr sich die dipodischen Grundlagen verflüchtigen können, und wie wenig einfach diese Kunst ist.

Notenbeispiel XX.
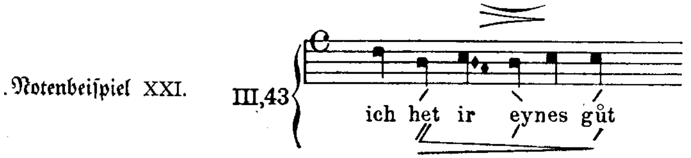


Ob aber bei all diesen Fällen, den Ausgleichungen, Umlegungen, oder wie man es sonst bezeichnen mag, wenn zwei verschiedene rhythmische Auffassungen einander überlagern, — ob hier Umdeutungen nach Riemannscher Art vorgenommen werden dürfen, erscheint sehr fraglich. Eine Umdeutung verändert, vermehrt oder vermindert die Taktzahl, die im regelrechten Satze 2 × 4 betragen sollte. Hier aber bleibt die

XXIX, 37: 3; XXIII, 1: 2 (9); XXVII, 66: 1 und XVIII, 1: 3. Hier mag vielleicht ebenfalls der Charakter als Kette unberechtigt sein: vgl. z. B. XXIX, 37: 3 mit 17b, wo der Formel noch eine Schlußbekräftigung angehängt wird; ferner XVIII, 31; XVIII, 1: 5a. Im anderen Falle III, 43: 8. Hier handelt es sich gewissermaßen um eine Kette, die erst nachträglich zur Reihe umgedeutet wird (8 = 4), — falls Saran Recht behalten sollte.

[1] III, 57: 5 (siehe oben); XXV, 36: 1d. Ferner XXIII, 1: 1b. Über den Begriff „Dissonanz" siehe weiter unten.

[2] Statt 1́ 2̀ ’ 3́ 1́ 2̀ wäre anzunehmen: 1́ 2̀ ’ 1́ 2̀ 3́ (Notenbeispiel XXI).

Notenbeispiel XXI.



Fußzahl im wesentlichen gewahrt; eine derartige Umdeutung hat auch nur Sinn bei einer straffen Rhythmik wie der der neueren, vor allem der klassischen Musik. Heute ist es eine bestimmte harmonische Folge: T S D T, die einen achttaktigen Satz er-
(2) (4)
möglicht und uns zwingt, alle Abweichungen auf ihn zurückzuführen, durch ihn verständlich zu machen. Diese Harmoniefolge ist dem Minnesang fremd und somit wird auch der anderen Melodik eine andere Rhythmik zuzubilligen sein, vielleicht eine Rhythmik, die zwischen einer taktmäßigen und einer taktfremden (choralen?) vermittelt, die die Höhepunkte der einen entnimmt, die vom Texte[1] her gelieferten taktischen Bausteine zu benutzen weiß, aber über sie hinaus sich entfaltet, vor allem den Schlußabstieg der einen sich sichert, entweder von einem Hauptiktus ausgehend oder als „dim." in ihn einmündend, im Beginn dagegen die Abschwächung nach dem ersten Hauptschlage vermeidet und von diesem als Stützpunkt aufsteigt. Die wesentlichen Begriffe dieser Rhythmik sind dann nicht „Aufstellung" und „Antwort", vielleicht auch nicht die — noch unbekannten — des Chorals, sondern „Zwiespalt" und „Lösung".

* * *

Die melodischen Grundlagen der Musik des Minnesanges sind nicht einfacher als die rhythmischen. Die Minnesänger haben sich, wie die erste Betrachtung ergibt, der sogen. Kirchentonarten bedient, jedoch die ursprüngliche Trennung zwischen authentischen und plagalen Tönen nicht streng gewahrt und so auch die Abarten der toni plusquamperfecti und der toni mixti benutzt (denen bei unvollständiger Ausnutzung des Ambitus die toni imperfecti gegenüberstehen). Schon hierin zeigt sich eine nicht zu gering zu schätzende Abweichung vom alten Tonartensystem wenigstens der Theorie. Hinzukommt, daß sie auch jene Tonarten benutzen, die man als tonus lascivus und peregrinus, als Jonisch und Äolisch, dem ursprünglichen System beigefügt hatte. Es liegt nahe, in jenen beiden neuen Tonarten, deren Finales die Toniken unseres Dur und Moll sind, die Vorläufer dieser Tonarten zu suchen. Daneben ist versucht worden, bereits auch von den lydischen und mixolydischen Liedern unserer Handschrift aus einen Weg zum Dur der neueren Musik zu finden[2]. Andrerseits ist aber, sehr weitgehend, behauptet worden, daß nicht einmal von jenen neuen Tonarten eine Entwicklung zum Dur hin vorliege, sondern daß von jeher neben den Kirchentönen in der nordischen Musik unser Dur und Moll bestanden habe, und es sind eine Reihe Lieder unserer Handschrift als solche Durweisen bezeichnet worden[3]. Es ist deshalb eine genauere Untersuchung über das tonale Empfinden der Minnesänger notwendig.

Das Wesen der Tonart ist heute mit der Auswahl von sieben diatonischen Tönen keineswegs praktisch oder theoretisch erschöpfend dargetan, vielmehr sind heute die Grundlagen der Tonarten die Dreiklänge und ihre harmonischen Beziehungen: daß sich nämlich stets ihrer drei, meist gleicher Art, im Quintenabstand um den mittleren und herrschenden Dreiklang zusammenfügen. Außerhalb der Mehrstimmigkeit zeigt sich dieses Wesen im simultanharmonischen Hören, äußerlich in dem akkordmäßigen

[1] Eine besondere Frage ist es wiederum, wie der fertig vorliegende melodische Rhythmus zur Metrik des sinnhaften Textes sich verhält. Mir scheint, daß gerade bei dieser Art Rhythmik es dem Sänger leicht war, den jeweiligen textlichen Sonderakzent zur Geltung zu bringen.

[2] Vgl. Bernoulli, Jenaer Liederhandschrift II, 160ff.

[3] Moser, Die Entstehung des Durgedankens, SJMG 15.

Liedbau (den Dreiklangszerlegungen). Von Wichtigkeit ist jedoch auch der Halbton als Leittonschritt zum Schlußtone ($T^3 \rightarrow S^1 (= D^3 \rightarrow T^1)$, $D^3 \rightarrow T^1$).

Obgleich es nun nicht angeht, die Kirchentöne vom Anbeginn des gregorianischen Chorals bis zur Palestrinazeit als unverändert zu betrachten, so glaube ich doch, daß etwa folgende fünf Umstände für ihr Wesen bedeutungsvoll gewesen sind:

1. Gewisse Töne werden als Reperkussionstöne verwandt (vielleicht auch außerhalb der Psalmodie).
2. Gewisse Formeln werden benutzt (zum mindesten im älteren Choral). Für den jüngeren Choral ergibt sich dagegen, daß
3. als Schlußtöne nur bestimmte Töne (Finales) im Gebrauche sind.
4. Außerdem werden die Tonarten, meistens durch die Quinte, in zwei Abschnitte zerlegt, und schließlich
5. wird die Fünfstufenleiter angewandt[1].

Was nun unsere Lieder anbelangt, so ist natürlich bei allen eine Dur- oder Mollauffassung in unserem Sinne ausgeschlossen. Es fehlt die Subdominante gänzlich. Von der Dominante lassen sich vielleicht einige Spuren finden, doch bedürfte es dazu weiterer Untersuchung, ob es sich nicht um zufällige Bildungen dabei handelt. Eine Vorahnung, ein Gedanke, mag vielleicht gelegentlich aufblitzen, in Dreiklangszerlegungen und in der großen Rolle, die der Quint zukommt (und zwar, wenn auch nicht gleichmäßig, in sämtlichen nichtphrygischen Liedern). Jedoch spielt sie diese Rolle noch nicht im Modulationssinne, so daß sie zur selbständigen Finalis würde und einen Tonartenwechsel veranlaßte — solche Modulationen sind kaum oder fast bei jedem Schlusse anzunehmen, der nicht die Finalis benutzt. Zudem fehlt wieder ihr Gegenspiel, die Unterquinte oder Quarte, als Schluß fast vollständig. Dieser kommt vielmehr fast durchweg „dissonantische" Bedeutung zu[2]. Und schließlich hat die Quinte auch im Bereich der Kirchentonarten eine wesentliche Rolle zu spielen, wenn auch dann — wenigstens äußerlich — die Tubatöne vermißt werden könnten. Wohl aber ist die Zerlegung der Leitern durch die Quinte in zwei Teile sehr ausgeprägt (bei den Melodien authentischer Töne in die Abschnitte I—V, V—VIII, bei den Plagalen in die Teile V—VIII, I—V[3][4]), so daß aus dem Vorkommen der Quinte

[1] Die Kirchentonarten zu deuten, als ob auch sie von 3 Dreiklängen gebildet würden, die sich nur anders als im heutigen System zusammenschlössen, d. h. die äußeren Klänge als Toniken benutzen, so daß das Dorische auf der S^o, das Phrygische auf der D^o, das Lydische auf der S^+ und das Mixolydische auf der D^+ seinen Schluß fände, oder aber der Protus aus T^o, D^o und $\not{D}^o$, der Deuterus aus T^o, S^o und $\not{S}^o$(!) usw. bestände, ist nicht angängig. — Dagegen dürfte die Quinte als Einzelton noch an Bedeutung gewinnen, wenn wir berücksichtigten, daß sie auch im Phrygischen ihre Rolle gespielt hat und erst nachträglich von der jüngeren Sexte verdrängt worden ist. So wenigstens z. B. Gevaert: La melopée antique dans le chant de l'église latine, 1895. Vgl. ferner: Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, III, 88.

[2] XI, 15; XV, 14 (XVII, 1), XXI, 61. (XXVI, 1 möchte ich als Jonisch mit Quintschluß auffassen.)

[3] Diese Einteilung ist nicht bloß äußerlich; sie prägt sich im Melodieverlauf aus, und wenn die Melodie auch gelegentlich die Grenztöne eines Teiles um eine Sekunde oder eine Kleinterz überschreitet, so verbleibt sie in unserem Bewußtsein doch noch in seinem Bereich, wie eben diese Teile weniger als Summe von einzelnen Tönen, sondern durch die Herrschaft jener Ecktöne sich kennzeichnen. In diesem Sinne, also nach der Verteilung der herrschenden Töne ist m. E. auch zwischen plagalen und authentischen Tönen zu scheiden, nicht nach den scharfen Grenzen eines Einzeltones. Es ist also z. B. XVIII, 1 tatsächlich ein reines „Hypodorisch", plusquamperfect, jedoch kein tonus mixtus (vgl. auch Bernoulli).

[4] Bei den phrygischen Tönen aber möchte ich entgegen der Theorie auch bei der Einteilung in authentischen und plagalen Ton an Stelle der Quint die Sext und an Stelle der Unterquart die

vorab kein Ergebnis für unsere Streitfrage gefunden werden kann (mit Ausnahme der Fälle, wo ihr dominantische Bedeutung zukommen würde), und es erscheint vielmehr angebracht, die Lieder unbefangen zu untersuchen, welche Verhältnisse vorliegen, welche Kraft oder welche Kräfte melodischer Art sich betätigen.

Einen solchen aufbauenden Gedanken müssen wir nun allerdings in der Quinte erblicken, wegen ihrer Bedeutung, wenn auch (noch) nicht als Tubaton, so doch als Schluß- und Melodieton. Denn als Schlußton zieht sie fast ein Viertel der Reihen- oder Kettenschlüsse an sich, und als Melodieton ist sie in den authentischen Tonarten Mittelpunkt der Melodie, die bald von der Finalis zu ihr aufsteigt, bald von der Finalisoktave abwärts sich zu ihr als Fuß niedersenkt, bald sich um sie bewegt. In den plagalen aber ist sie Spitze und Gipfelpunkt der melodischen Entfaltung.

Wo nun aber die Quint schon in einer Tonart auf die Rolle beim Aufbau der Melodie ganz oder doch nahezu vollständig verzichtet, ist es notwendig, neben ihr noch andere Gedanken zu suchen, die zum mindesten für das Phrygische bedeutungsvoll sein müssen.

An erster Stelle sei da die pentatonische Grundlage unserer Melodien erwähnt. Ausgesprochen und rein pentatonisch sind allerdings nur wenige Lieder[1], doch finden sich in den übrigen teils größere Abschnitte, deren pentatonischer Charakter klar zutage liegt[2], teils aber läßt sich dieser mit geringer Mühe enthüllen. Die Fünfstufigkeit kennzeichnet sich dadurch, daß die kleine Terz häufig erscheint und dafür die kleine Sekunde fast fehlt, oder doch, daß der die kleine Terz füllende Zwischenton (Pienton) auf unbetonte Silben oder Ligaturen (also in gewissem Sinne Unterteilungen) fällt[3]. Dagegen entfernen sich die wenigen Fälle, wo diese Kleinterzzwischentöne betont sind, am weitesten von der reinen Fünfstufigkeit. Will man sie ihr dennoch einordnen, so wird man annehmen müssen, daß die Melodie sich in eine andere Fünfstufenreihe begibt[4], deren es etwa drei bis vier gibt (c d f g a c, c d e g a c, d e g a h d und allenfalls noch c d f g b c).

Unterterz treten lassen. In der Jenaer Handschrift (für die ich notürlich zunächst nur diese Vermutung auszusprechen wage) kann ich kein Beispiel finden, wo die Quarte unterer Grenzton im Hypophrygischen wäre, während sonst die Plagalen die Quarte auch im absoluten Sinne als untere Grenze des Ambitus benutzen.
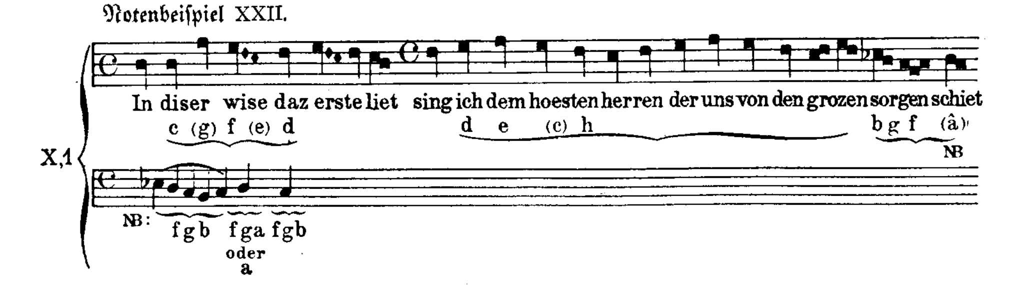
[1] VI, 30; XXIV, 15 (s. Notenbeispiel IV, XX).

[2] II, 1, 10; III, 57:5; III, 63:1; XIII, 1:3 u. 5; XXI, 12:1; XVII, 1:5; (s. auch Notenbeispiel II); ferner die großen Ligaturen in V, 3:1; XXVII, 54:2 u. a. m.

[3] So z. B. XXIII, 1, wo der Ton e nur vorübergehend vorkommt. — In III, 17, das äußerlich wenig Spuren der Pentatonik zeigt, kommt der Ton b mit Ausnahme des Endes der 2. Kette nur als Füllton vor, und ähnlich, wenn auch weniger deutlich, verhält es sich mit dem Tone e.

[4] Vgl. ähnlich Erich Fischer, Beiträge zur Erforschung der chines. Musik. SIMG XII, 161. Vgl. die oben erwähnte Ausnahme in III, 17. Als weiteres Beispiel diene X, 1 (Notenbeispiel XXII). Dieses Lied erscheint auf den ersten Blick durchaus nicht pentatonisch in seinem ersten

Notenbeispiel XXII.



Unsere Aufgabe würde also sein, die melodisch-harmonischen Beziehungen in einem Gebiete aufzusuchen, das bisher vom Theoretiker der Harmonielehre fast noch nicht beschritten ist[1]. Es empfiehlt sich dabei nicht, von jenen zu seltenen Fällen der reinen Fünfstufigkeit auszugehen. Sie unterscheiden sich übrigens von den anderen Liedern dadurch, daß hier die Stimme den Tonumfang der Lieder ohne längeres Verweilen durchschweift. — In diesen anderen aber verbindet sich mit der Fünfstufigkeit eine neue Erscheinung. Man ist versucht, die Fünfstufenleitern der Minnelieder in drei Teile, also etwa die Reihe (c)dfgac(d) in die Gruppe cdf, fga, acd, d. h. in zwei Kleinterzgruppen und eine Großterzgruppe, „Pyknon", zu zerlegen. Diese Gruppen umfassen drei Töne, oder unter Einberechnung des Zwischen- oder Nebenhalbtones vier und haben dann den Umfang von je einer Quart, ähnlich den griechischen Tetrachorden, die auch mit der Pentatonik in Zusammenhang gebracht werden können[2].

Im Einzelnen finden sich bei den Kirchentönen folgende Gruppen als Hauptbestandteile:

Beim Dorischen die Tetrachorde: cd(e)f, fga(b), a(h)cd.
„ Phrygischen die Tetrachorde: e(f)ga, ga(h)c, (h)cde.
„ Lydischen die Tetrachorde: fga(b) oder (e)fga, a(h)cd, cd(e)f.
„ Jonischen oder Transponiert-mixolydischen[3] (anscheinend): cde(f) oder (h)cde, e(f)ga, ga(b)c.

Doch ist das Verhältnis der Tonleiter zu den Gruppen nicht so fest, als daß nicht auch sehr häufig Zwischengruppen erschienen, etwa im Dorischen: ga(h)c oder im Lydischen d(e)fg usw.; jedenfalls aber handelt es sich auch hier um Gruppen von je drei Tönen aus der gleichen Fünfstufenreihe[4][5].

Teile. Indes legt schon der zweite Teil eine solche Grundlage nahe. Es folgen sich als betonte Noten c, f, d, mit c als Schluß; dann dh, an sich einer neuen Pentatonik nicht widersprechend (hde); alsdann mit offenbarer Modulation b(â)g mit g als Schlußton; alsdann wieder cdf, so daß als einzige Ausnahme die Betonung des a am Schluß der 1. Kette übrig bliebe. Vgl. weiter unten. Ferner IX, 1: es heben sich deutlich hervor: cagac, daneben nur einmal vorübergehend h, sowie cdf als Töne einer neuen Fünfstufenreihe. Auffällig ist hier, daß der Großterzzwischenton d das Schicksal der Zwischentöne f und h teilt.

[1] Vgl. Riemann, „Folkloristische Studien".

[2] Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1.

[3] Ein regelrechtes und reines Mixolydisch kommt zu selten vor, als daß es in den Bereich der Untersuchung gezogen werden könnte.

[4] Demzufolge würde nun der Unterschied zwischen authentischer und plagaler Tonart darin bestehen, daß bei dem Plagalis eine volle Gruppe unter der Finalis liegt, dagegen bei der authentischen Tonart nur ein Ton der Reihe, so daß also die phrygische Plagale schon vorliegt, wenn die Melodie bis zur unteren Großterz, zum c herabsteigt, dagegen der 5. Ton noch, wenn die Weise nur die Kleinterz d berührt.

[5] Als Beispiele mögen dienen: II, 1 (Lydisch), XX, 1 (Phrygisch), XXI, 81 (Dorisch).

In II, 1 ergeben sich folgende Gruppen: cde, a(h)cd, cde, gac, fga/a(b)cd (hier liegt eine Ausnahme vor, vielleicht zu verstehen als Vermengung der Tetrachorde fga + a(b)cd, wofern man glaubt, unter allen Umständen am Tetrachordsystem festhalten zu müssen; s. weiter unten). fga(b)/c (eine ziemlich häufige Erscheinung: der nächste Ton der Reihe wird mit herangezogen), fga, ac (hier liegt zwar keine Erweiterung vor, da dem c eine neue Dipodie zukommt, doch ist der Tetrachord noch unvollständig und nicht recht selbständig): a(b)cd, gab̂c (die Reihe 7b des Liedes zerfällt in 3 Dipodien, der 1. kommt der Tetrachord a(b)cd zu, eine etwaige Betonung des b als Dipodie- und Ligaturende würde dann zur 2. Dipodie überleiten: g(a)bc, die 3. Dipodie würde allerdings eine Ausnahme enthalten, die darin besteht, daß der Schlußton einen neuen Tetrachord bringt oder doch andeutet: fga(b)), fga, ac, cdf, de(f)g, acd/f, fga, fga/c, dfg, dfg usw.

Aber auch sonst ergeben sich Ausnahmen von der Regel dieser Tetrachordkunst, wenn z. B. sich mehrere Gruppen mischen, ineinander übergehen: cdf + dfg = cdfg oder dfg + fga = dfga[1] oder eine Gruppe unvollständig auftritt: ac statt gac oder acd. Vor allem ist dies der Fall bei den Tetrachorden zwischen Finalis und Quint, oder wenn mehrere Gruppen vermittels von Ligaturen in einen Fuß oder eine Dipodie gebracht werden.

Daneben wird diese Gruppentechnik vielfach durchbrochen, wenn die Melodie sich eines oder mehrerer Sprünge bedient[2], wenn sich z. B. mehrere Terzen aneinander reihen[3].

Auch kann vom regelrechten Bau der Gruppen abgewichen werden. So können bei Quartsprüngen neue Gruppen entstehen (cfg). In jenen Fällen ferner, wo der Quartumfang nicht vollständig ausgefüllt und dafür der Zwischenton herangezogen wird, bilden sich bisweilen, ähnlich den Großterzpyknen, Kleinterzpyknen[4], umgekehrt aber wird auch schon einmal, ähnlich dem Tetrachord der Kleinterz, ein Tetrachord aus Großterz und Halbton gebildet: ghc[5].

Als letzte Ausnahme aber und auch für die Tetrachordkunst und die Entfaltung der Melodien von großer Wichtigkeit sind selbstredend jene Modulationen in eine andere Fünfstufenreihe nochmals zu erwähnen, die durch Betonung des Zwischenterztones ermöglicht oder veranlaßt werden. Durch sie müssen nämlich neue Tetrachorde entstehen, die der Tonart an sich fremd sind: z. B. aus cd(e)f →: de(f)g oder cde(f)[6]. Diese Wechsel sind sehr häufig. Ich möchte diese Betonung des Pientones melodische Dissonanz nennen, wenn es auch bloß in der Simultanharmonie üblich ist, von Dissonanzen zu reden. Dissonanz ist die Bezeichnung für einen Klang, welcher der Auflösung, der Überführung in einen anderen bedarf und nicht für sich allein bestehen kann. In ähnlicher Weise handelt es sich hier um Töne, die nicht Ruhepunkte sein

---

XXII, 1: cde, ga(h)c, ega (scheinbar ist es nicht statthaft, bei der Tonfolge edchag von Gruppen zu reden; doch könnte hier eine rhythmische Umlegung angenommen werden, wie sie bei der Ligaturfolge häufig ist), ega, cde, a(h)c/cde, efĝa (vgl. oben die Bemerkung zu dem lydischen Liede), alsdann kommen Tetrachorde, die zur dorischen Tonart überlenken, wie das Phrygische häufig nach dem Dorischen ausweicht (vgl. z. B. den Beginn des „Media in vita"; ferner Riemann, Handb. d. M. G. I, 2² S. 66). Der Schluß ähnelt dann wieder dem Anfang.

XXI, 81: a(h)c, a(h)cd/e (es erscheint richtiger, e als Nebenton zu betrachten, statt einen neuen Tetrachord anzusetzen): fga, cdef, de(f)g, fga, d(e)fg, cd(e)f, de(f)g, ga(h)c, ah(c)d usw.

[1] Vgl. den Beginn mancher Lieder.

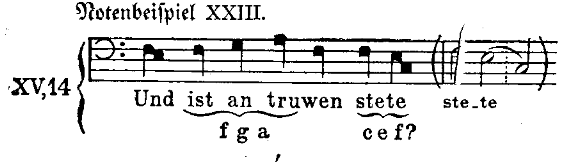
[2] V, 3; XXVII, 54; XXVII, 66: 3bc, ferner XXII, 1.

[3] Z. B. im Lydischen die Terzfolge fac; es geht nicht an, hier bereits vom „Dur", von akkordischem Empfinden zu sprechen. Die Terz ac ist pentatonisch bedingt, die Terz fa dagegen vielleicht durch dorische Analogie veranlaßt und ermöglicht einen raschen Aufstieg zur Quint (vgl. auch zahlreiche Gradualia des 5. Tones).

[4] III, 17 (vgl. Notenbeispiel XI); XXI, 1; XXI, 32.

[5] IX, 1; XV, 14 (Notenbeispiel XXIII); XXVII, 81.

Notenbeispiel XXIII.



[6] Hierher gehört auch die Schlußwendung:

können, sondern stets die Melodie zum Weitereilen auffordern. So wirkt in der Reihe cdfgac bei der Melodie gfêd: e (und ihm dann ähnlich g) als Vorhalt vor d (und f) und im Jonischen bei der Melodie f̂edc: f (und d) als Vorhalt vor e (und c). Ohne Belang und mehr eine Folge der Größe, der Dauer des Vorganges, da nicht immer ein volles Tetrachord dabei sich entfaltet[1], ist es, ob man dabei von dissonierenden Tetrachorden oder dissonierenden Einzeltönen reden soll.

Es käme nun darauf an, festzustellen, wie die Minnesänger Quint und Tetrachord benutzten: 1. um die Melodien zu entfalten, 2. in der Einheit der Tonart wieder zusammenzuhalten.

Die Quint selbst übt ihre Wirkung in der Richtung V—I aus; sie wird als Spannung empfunden, die ihre Auflösung in der Prim findet, wie ähnlich anscheinend heute die Dominante, wenngleich das Schema der heutigen Kadenz T—S, D—T (Q—P, Q—P) durch die Zäsur, den Sprung S—D kompliziert wird[2].

Viel unklarer liegen die Verhältnisse bei den Tongruppen der Fünfstufenleiter. Wir sind gewohnt, zum Schlusse zu schauen. In seiner Kadenz zeigt sich das Wesen der heutigen Musik am deutlichsten und es steht also zu erwarten, daß sich die Verschiedenheit der alten Musik hier am bemerkbarsten macht; jedenfalls aber wird die Untersuchung der Liedschlüsse nicht wertlos sein. Zunächst nun scheint sich der Sänger der Tetrachorde beim Schlusse ganz wahllos zu bedienen. Er beendet seine Weisen sowohl auf den Endtönen wie auf dem Mittelton einer jeglichen Klein- oder Großterzgruppe, geschweige denn, daß er etwa den tiefsten Ton aufsuche oder den Schluß von oben liebe. Doch zerfallen die Schlüsse in zwei Gruppen, sobald man die dissonierenden Tetrachorde durch die regelrechten ersetzt oder die dissonierenden Einzeltöne außer acht läßt. Es ergibt sich dann eine einfache Regel:

Das Pyknon schließt auf den Randtönen, die Kleinterzgruppe auf dem Mitteltone: oder einheitlich formuliert, — da beim Pyknonende ohne weiteres der Nachbarton der Fünfstufenleiter als Kleinterz feststeht — schlußfähig ist ein Ton, wenn sein oberer und unterer Nachbar bekannt ist und die beiden Intervalle ungleich sind. Nur Sonderfälle dieser Regel und ihr verkleinertes Bild sind dann die Umspielungen der Finalis im Jonischen und Phrygischen: cdchc oder efede usw., da der Halbton immer die Kleinterz vertritt. Die Gruppierungen , , und sind unserem Ohre bald als Schlußbildungen verständlich, und fast möchten auch wir in dem Scheinpyknon cde das e als Störung und ein f an seiner Stelle als wohlklingend empfinden. Jedenfalls sind aber die Ausnahmen von dieser Regel[3] überaus

[1] So wird man die erwähnte Betonung des a in X, 1 (Notenbeispiel XXII) (bâg: bagfgag = b(a)gf + bgf oder = bgf + â + bgf) entweder dahin erklären, daß hier eine vorübergehende Modulation von der Gruppe fgb nach dem Pyknon fga stattfindet, oder man wird einfach a als Dissonanz, als Vorhalt vor g betrachten.

[2] Im Phrygischen und Hypophrygischen allerdings, wo die „Subdominante" vorzukommen scheint, entsteht und löst sich die Spannung vielleicht bisweilen im umgekehrten Sinne: Quarte-Prim (= Prim-Quint?); vgl. XXII, 1: 1a (s. weiter unten).

[3] Gegenüber 21 regelrecht (d. h. männlich) schließenden Großterzgruppen und 13 unter Betonung eines Nebentones (vorhaltisch) schließenden Pyknen, 15 regelrecht endenden Kleinterzgruppen und 21 unter Betonung eines Nebentones schließenden Kleinterzgruppen stehen bloß ungefähr neun Ausnahmen.

selten, wie andererseits auch bei der heutigen harmonischen Ordnung die Kadenz SDT nicht so verwaltet, als daß nicht auch andere Folgen erschienen (ST). Es ist vor allem zu berücksichtigen, daß ein Schluß letzten Endes nicht ohne den Zusammenhang gewertet werden kann[1]. Von den vier Möglichkeiten aber, welche die Regel bietet, sind die Schlüsse auf dem oberen Großterzende oder in der Kleinterzgruppe mit der kleinen Terz nach oben von geringer Kraft und seltener. Es sind entweder Quintschlüsse im Dorischen und dann schon als Quintschlüsse nicht voll überzeugend oder phrygische Schlüsse (die wir gerne als Terzschlüsse auffassen möchten, wie Bernoullis Beispiel in XI, 1 zeigt). Im Phrygischen wird dafür die kleine Terz oberhalb der Finalis gerne ersetzt durch die kleine Sekunde. Alsdann erscheint es weniger merkwürdig, wenn der normale dorische Schluß fast fehlt[2] und der Dissonanzschluß mit Obersekunde statt Oberterz eintritt oder gar diese Dissonanz dann eine andere Auflösung findet im Schlusse mit Obersekunde und Unterterz[3].

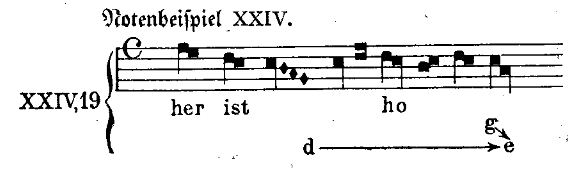
(Der Untersuchung wurden nur die Liedschlüsse zugrunde gelegt, da bereits die Stollenschlüsse Ausnahmen zeigen dürfen).

Vielleicht ist XXVII, 1 Ausnahme: doch ist wahrscheinlich f als dissonant zu fassen zur Reihe c d e g a, wie f bereits in der absteigenden Wendung f e d c als dissonant zu dem Pyknon c d e empfunden wird.

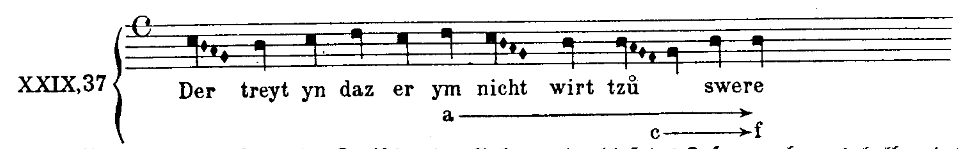
Zu untersuchen wären ferner die Lieder:

VI, 4: der Schluß auf dem Ende einer Kleinterzgruppe ist wohl als Einfluß der Quinte a d zu erklären, wie umgekehrt XIX, 1(?), XXIII, 48; XXV, 71 Quintschlüsse sind. Doch liegt vielleicht sogar in XIX, 1 eher der Tetrachord e g a als der Tetrachord d e g vor und d ist nur eine vorübergehende Ausweitung, Zier- und Nebennote. In XXIII, 48, XXV, 71 dreht sich die Melodie so sehr um die Quint, daß diese Ausnahmen nicht auffallen. In XXIV, 19, XXV, 108 und XXIX, 37 handelt es sich vielleicht gleichfalls bloß um ausgeweitete Gruppen. Die für die Regel fehlenden Töne sind vorhanden, wenn auch nicht unmittelbar vor dem Schlusse, doch an auffälligem Ort, vgl. besonders XXIV, 19, wo mit dem d (zweite Ligatur auf „her ist ho") die Melodie abbricht. In XXIX, 37 wird der Schluß nach der üblichen und regelmäßigen Wendung noch mal bekräftigt. Das c als zweiter Fünfstufenton unter der Finalis entspricht dabei etwa dem a als zweitem Fünfstufenton über der Finalis (siehe Notenbeispiele XXIV, XXV).

Notenbeispiel XXIV.



Notenbeispiel XXV.



[1] So wird letzten Endes im Dorischen das Pyknon c d e bloß des Zusammenhanges halber, des Vorkommens in der dorischen Tonleiter wegen, infolge Nachwirkung der anderen dorischen Fünfstufengruppen als Dissonanz, als Scheinpyknon, aufgefaßt.

[2] Wer aus diesem Umstande folgern will, daß das Pyknon c d e nicht dem Dorischem fremd ist, und vielleicht überhaupt die Einteilung in leitereigene und leiterfremde Tetrachorde aufgeben will, müßte statt ihrer dann die Tetrachorde einteilen in solche, die überall auftreten können, und solche, die zu Beginn einer Melodie fehlen. d e g nur in XXV, 98, das auch sonst Unregelmäßigkeiten enthält (siehe unten); dagegen sind die Tetrachorde c d e oder d e g häufig zu Beginn des Abgesanges, sofern dieser neue Gedanken enthält.

[3] Z. B. XVII, 1; XVIII, 1; XXI, 101? Diese Beispiele zeigen, daß der Unterschied zwischen

Eine weitere Frage wäre, wie nun die Melodie sich von Prim zu Quint und von Quint zu Prim bewegt, vor allem wie sie von einer Fünfstufengruppe zur anderen, sei es einer verwandten oder einer fremden, sei es einer sich anschließenden oder einer verklammerten Gruppe moduliert. Sie ist nicht untersucht worden[1].

Dasselbe gilt von den anderen Elementen des Großbaues der Melodien: weder die rhythmisch-metrischen Gedanken noch die melodischen wurden eingehender untersucht, weder die Absichten, welche die Minnesänger im Einzelnen bei dem Wechsel der Metren (3, 3⌣, 4, 6 usw.) hatten, noch der Motivabwandlungen, die sie vornahmen. Allgemein sei nur hinsichtlich der Motive erwähnt, daß unsere Kunstwerke, so schwankend und nicht eindeutig sie im Rhythmus und wie noch festzustellen ist, stellenweise in der Tonalität sind, so unbestimmt auch ihre Melodien als solche gestalten[2]. Von ausgesprochenen Motiven läßt sich schlecht reden; die wenigen bereits erwähnten sind typisch, allgemein[3].

Im übrigen gewinnen die Melodien dabei auf mehrfache Weise Gestalt: bald durch symmetrische Entsprechungen, indem einem Gliede der Melodie ein anderes in anderer Lage oder mit anderer Richtung antwortet[4], bald durch Motivrückung, indem ein Schritt, ohne vielleicht schon zum Abschluß, zur festen Gestalt gekommen zu sein, weiter fortgeführt wird, indem die Enden des an sich sehr einfachen Motives gleichsam fortgleiten[5], bald, indem sich die Melodie bemüht, einen Einzelton oder eine Terz durch Umspielung von oben und unten her festzulegen[6], oder aber, indem sich die Melodie um einen Einzelton bewegt, welcher der Herrschaft beraubt werden soll, oder um zwei Einzeltöne, die als Rivalen um die Herrschaft ringen[7]. Doch handelt es sich bei dieser Ausführung nur um flüchtige Beobachtungen.

---

dissonierendem Pientone und vorhaltischem Nachbartone im Tetrachorde nicht zu scharf genommen werden darf.

[1] Wenigstens anmerkungsweise sei aber erwähnt, daß die Rhythmik hier eine Rolle spielt, der hesychastische, entspannende Bau der Bünde und vor allem jene rhythmischen Unregelmäßigkeiten: vgl. z. B. XXVIII, 1: 3b den Wechsel von d f g → c d f mittels der Ligatur f e d c: d́ f g̀ f é d̀ f f f é d c d́ d̀.

[2] Z. B. III, 57: 1 und 2; XIII, 1, wo die Melodie fast gestaltlos sich zwischen c und f bewegt und dabei gelegentlich bis zum g oder a überflutet. „Fast gestaltlos" natürlich bloß im Sinne einer Melodik mit ausgeprägten Motiven.
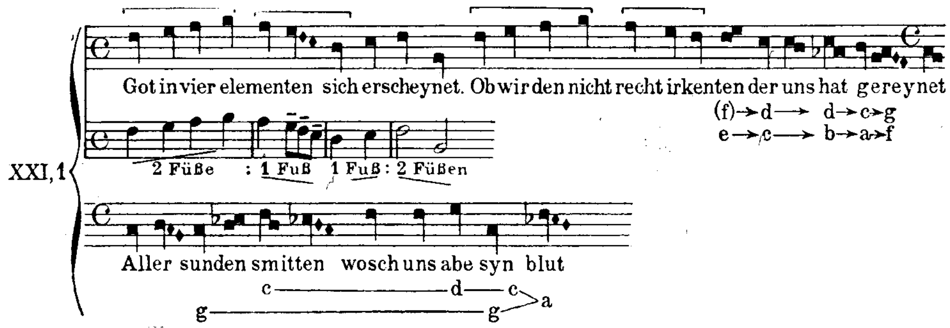
[3] Vgl. oben.

[4] Z. B. XXI, 1: 1a, 1b. (S. Notenbeispiel XXVI.)

[5] Ebenda: 1c. (S. Notenbeispiel XXVI.)

[6] Ebenda: 1d. (S. Notenbeispiel XXVI.)

Notenbeispiel XXVI.



Auch die Bildung, die Zusammenfassung von Melodieteilen zu Reihen und Ketten wäre einer Untersuchung wert. Die Schlüsse selbst, einerseits sicher von rhythmischen Gesetzen abhängig[1], scheinen sich andrerseits gerne nach jenen für die Liedschlüsse geltenden Regeln zu sondern in Halbschlüsse für die Reihen, wo die Finalis nur von einer Seite her erfaßt wird, und Ganzschlüsse für die Ketten, wo der Schluß regelrecht erfolgt, indem beide Nachbartöne und ihre ungleichen Abstände von jenem festgelegt werden, oder allgemeiner: indem die zweite Reihe zur ersten die symmetrische Ergänzung bringt[2].

Bezüglich des Großaufbaues ist es ferner bereits bekannt, daß das Lied aus Stollen, der zweimal gesetzt wird, und Abgesang besteht. Doch gilt diese Regel nicht allgemein. Der Spruch Spervogels kennt diese Einteilung nicht, während der Spruch Alexanders: „Eyn Wunder in der werlde" auch den Abgesang wiederholt. Einige Meister, insbesondere die späteren[3], lieben es, einen zweiten Stollen einzuschieben oder aus dem Abgesange herauszulösen; überhaupt aber ist der Abgesang im Verhältnis zum Stollen der größere Teil, und in der Regel zerfällt er wieder in zwei Teile, so daß in Wahrheit eine Vierteilung vorliegt und die Schreiber deshalb zumeist viermal sich der farbigen Buchstaben bedienen. Am liebsten nimmt der Sänger den Stollen nach einem oft kurzen Zwischensatze, der manchmal bloß Gedanken des Stollens wiederholt[4] oder durchführt oder aber moduliert[5] und fast als Anhang des ersten Stollen erscheint[6], diesen wieder auf. Sonst aber lenkt der Sänger fast regelmäßig in den Stollen am Schlusse ein. Diesen selbst baut er gern rhythmisch aus oder fügt noch ein Glied, eine Coda[7], bei (meist wieder einen Stollengedanken). Auch in den Fällen, wo der Stollen nicht wiederholt wird, moduliert der Sänger gerne in schwächerer oder stärkerer Weise vor dem Schlusse. An dieser Stelle finden sich vor allem Schlüsse auf der Untersekunde oder der Quarte (der „Subdominante"), Schlüsse, die eine stärkere Zusammenfassung der Teile zur Folge haben, indem sie uns gewissermaßen wieder als Halbschlüsse erscheinen[8].

Diese unterlassenen Untersuchungen hätten zum Gegenstand gehabt, wie jene beiden Grundlagen, Quinte (außerhalb des Phrygischen) und Tetrachord, sich vereinen,

---

[7] Z. B. XVIII, 1: 3. Der Schlußvorgang des Stollens, Auflösung des dissonierenden e, wird im Abgesang aufgenommen: es handelt sich gewissermaßen darum, das e (und seinen Stellvertreter g) zum Rücktritt zu bewegen. Das Ergebnis ist schließlich nicht der regelmäßigere Stollenschluß, sondern ein Schluß des Tetrachordes h d e. (S. oben.) Ferner z. B. XXI, 81: 1; XVII, 1: 1b und 2b.

[1] S. oben.

[2] Doch hat z. B. in VI, 4 jede Reihe Ganzschluß. Vielleicht ist der Sechser bald als Reihe, bald als Kette aufzufassen, als Reihe stets, wo er einer anderen Reihe antwortet, als Kette aber vielleicht in XXI, 1a; XXI, 27. Doch würde dann in XXI, 27 die folgende Kette im wesentlichen nur eine Reihe umfassen, da die zweite nur Schlußbekräftigung ist und eher als Anhang zu gelten hat. Saran kennt den Sechser nur als Reihe. Es mag hier erwähnt werden, daß S.'s Einteilung nicht immer einleuchtet: z. B. XIV a.

[3] Moser, Geschichte d. deutschen Musik S. 104.

[4] Z. B. III, 1; XXV, 48; XXV, 48; V, 3 usw.; vgl. auch in diesem Zusammenhange XXV, 86; XXV, 71; XXV, 1 usw.

[5] XXI, 69; XXIV, 18 usw.

[6] XXIV, 23; IV, 10;

[7] Außer dem von Moser zitierten XV, 14 noch XXIV, 44; XXII, 1; XXX, 1; XXI, 86; XXIII, 56.

[8] II, 1: 9; III, 43; III, 54; III, 57; III, 63; V, 1; XI, 1; (nicht XIV a); XV, 14; XXI, 81; XXII, 1; XXIX, 17; — ferner IX, 1, wo dadurch je zwei Ketten sich zusammenschließen.

um die Melodie zu einem geschlossenen Kunstwerke zu entfalten. Wichtig ist aber festzustellen, wie die Lieder tonartlich zusammengehalten werden, wie jene Grundlagen sich zum System der Kirchentonarten verhalten.

Die Tonart nach dem Schlusse zu bestimmen, mag als praktisches Hilfsmittel hingehen, den Schluß aber zum einzigen Richter über die Tonart zu machen, würde bedeuten, daß bis zu ihm eine Tonart nicht bestehe, daß er und mit ihm also die Tonart dem Belieben anheimgestellt sei.

Es liegt ferner nahe, jedem der acht Töne bestimmte Formeln zuzuweisen, die ihn kennzeichnen, und vielleicht sind diese Formeln im gregorianischen Chorale entscheidend, jedoch nicht im Minnesange. Die Endformeln, die bereits früher erwähnt wurden, lassen sich nicht nach den Tonarten einteilen. Eher sind gewisse Anfangsformeln für die Tonarten charakteristisch, für das Dorische etwa der Beginn d f g a, (a c d e), für das Lydische f a c, das Hypolydische f g a, für das Phrygische (d) e f g usw., doch sind auch diese Formeln, wenigstens in unserer Handschrift, nicht so zahlreich vertreten, und jedenfalls fehlen andere Formeln für die Weiterführung der Melodien, als daß man annehmen dürfte, daß sie für das Tonartenbewußtsein mehr als eine gelegentliche Hilfe gewesen sind.

Der Halbton (oder die Kleinterz) läßt zwar durch seine verschiedenen Lagen zur Finalis je nach der Tonart diese erkennen, bestimmt sie aber nicht. Diese passive Rolle ist verständlich: heute kennen wir beim Schlusse hinsichtlich der Lage des Halbtones eigentlich nur ein Tonartengeschlecht[1], bloß eine Lage des Halbtones in der Diatonik: somit wird durch ihn leicht die jeweilige Diatonik bestimmt, die wir dann Tonart nennen. In den Liedern des Minnesanges ist dagegen zwar die Diatonik durch die Halbtonlage bestimmt, dagegen steht aber die Lage der Finalis zum Halbtone, d. h. die Wahl des Tongeschlechtes dem Sänger noch frei.

Wichtiger ist, daß mit Ausnahme des Phrygischen die überwiegende Mehrheit der Lieder auf Prim, Quint oder Oktave[2] beginnt, sowie daß auch durchweg auf den gleichen Tonstufen der erste Absatz schließt, die erste Reihe oder die erste Kette, falls diese nicht in Reihen zerlegbar ist oder falls die erste Reihe wenig melodische Ereignisse brachte und noch deutlich einer Ergänzung bedarf[3]. Auch hier, beim Reihen- oder Kettenschlusse, sind Ausnahmen selten, wieder abgesehen vom Phrygischen, das sich unregelmäßiger gebart. Von diesen Ausnahmen sind aber einige sicher beabsichtigt: der Künstler will

---

[1] Sodaß eine Mollkadenz: $T^{03}D^{05}$, $S^{03}T^{05}$ nur Theorie ist; gegenüber der Leittonlage des einen Halbtones hat die Lage des anderen fast nur die Bedeutung einer Farbe, eines Chromas.

[2] Dorisch beginnen mit: II nur XVII, 1; XXI, 101; XXIV, 18; XXV, 62;
IV „ XXIV, 41;
III „ XXIV, 32.
Lydisch mit: III „ III, 17; XXI, 12; XXIII, 1;
VI „ XV, 9.
Jonisch mit: II „ XXIV, 35;
VI „ IV, 1; IV, 14.
IV „ XXIV, 1?; vielleicht liegt hier lydischer Schluß vor.
Phrygisch beginnen dagegen mit: III: VI, 37; XXX, 1;
IV: XXI, 86; XXIV, 38; XXV, 66;
VI: (VII, 1); XI, 1; XXII, 1; XXV, 94;
VII: XV, 1?; XVI, 1; XXIV, 14; XXV, 52.

[3] XXVII, 66; XV, 14.

die Zuhörer über die Tonart im Unklaren lassen oder moduliert[1] in offensichtlicher Weise. Andere aber, wo der Schluß auf offenbarer Dissonanz erfolgt[2], sind eben deswegen kaum erwägenswert, und wieder andere, die im Rahmen der absteigenden Sext (f c a oder c g e[3]) erfolgen, fallen nicht sonderlich ins Gewicht, indem die Tonart durch diese Sext als lydisch oder jonisch deutlich bestimmt ist[4]. In ähnlicher Weise werden Quinte (sowie natürlich Prim und Oktave) auch im weiteren Verlaufe der nichtphrygischen Lieder bevorzugt, während sie im Phrygischen als Schlußnote hinter der Terz, Quarte, Sext und Septime = Untersekunde an Häufigkeit zurücktritt[5].

Beim Beginne von einem Nebentone aus bieten sich dem Künstler als Mittel, die Tonart festzulegen, die rhythmischen Elemente der Melodieführung selbst dar. Da nämlich die melodisch-harmonische Bewegung von der ersten zur zweiten und von der dritten zur vierten Hebung geht, so ist es dem Sänger leicht möglich, indem er einen Nachbarn oder Nebenbuhler der Finalis auf die (erste und) dritte Hebung bringt, diesen Vorhalt auf der vierten zugunsten der Finalis aufzulösen[6].

Dieses Mittel ist aber nur ein Teil jener Kunst, für die der Minnesänger eine große Vorliebe hegt: der Kunst der Symmetrie, wie auch die Schlußbildungen (Umrahmung der Schlußtöne) und symmetrischen Motivgegenüberstellungen nur Teile von ihr sind[7]. Dabei hat der Künstler mehrere Möglichkeiten, diesem Bedürfnis nach Symmetrie zu genügen. Der ersten Bewegung kann er eine entgegengesetzte in gleicher Lage folgen lassen /\, — dann antwortet dieser Gruppe gerne eine umgekehrte in anderer Lage[8] — /\ \/ — oder eine entgegengesetzte Bewegung in anderer

---

[1] Stark moduliert z. B. XVII, 1; doch kann g nicht Finalis oder Confinalis sein, da b als Nebennote das Pyknon f g a ankündigt, es sei denn, daß dieses als Ersatz des Tetrachordes e g a gedeutet würde. Doch zunächst wird das g als dissonante Quarte, bzw. die Gruppe (d) e g als Dissonanz zur dorischen Gruppe d f g aufgefaßt, was vor allem die Lage des e auf dem ersten Bundfuße veranlaßt; erst nachträglich wieder als Teil der jonischen Tetrachordreihe; hier fehlt aber die sonst beim jonischen Schlusse übliche Vorhaltsbildung d c. Jedenfalls besteht nun der Konflikt zwischen dorischer und jonischer Auffassung, der das ganze Stück durchzieht. — Sehr unklar und schwankend wie in der Rhythmik, so auch in der Tonalität ist Wizlaws Lied XXIV, 18. — In XXV, 98 verstärkt der Fünfer (4◡) die Modulation zur Sekunde oder bzw. eine äolische oder phrygische Auffassung. Hier (ähnlich wie in XVII, 1) bedient sich der Stollen- oder Liedschluß einer Erweiterung. Aus ć d̀ (in 1a vermieden) wird ″ ` ´ ` (e̋ d̀ é d ... ć d̀). Über XXI, 12 und XXIII, 56 f. weiter unten. Die Verquickung des Dorischen mit dem Hypolydischen erklärt sich wahrscheinlich aus dem Reperkussionstone a des Hypolydischen.

[2] XIV, 1; XXI, 32.

[3] IV, 1; XXIII, 48; XXIX, 1.

[4] Außerdem natürlich die phrygischen Fälle: (VII, 1) XI, 1; XVI, 1; XXIV, 13; 14; 23; 29; 38; XXV, 66; XXV, 94; XXX, 1.

[5] Hinter diesem bunten Wechsel der phrygischen Schlußtöne können allerdings etwas einfachere Verhältnisse liegen, indem sich nämlich die Melodie bisweilen beim Zeilenschlusse von der Finalis bewußt und bemerkbar entfernt; z. B. XI, 1, wo in Reihe 1b bereits eine phrygische Kadenz unter Benutzung einer Schlußwendnng gebracht wird, wo aber — ähnlich wie in XXI, 1c — zur phrygischen Unterterz abgebogen wird (rhythmisch etwa folgender Vorgang: + + + +).

Auf I, V, VIII entfallen beim Phrygischen 50%, bei den übrigen Tonarten 70% der Schlüsse. Die Quinte kommt als Schluß beim Phrygischen bloß etwa zehnmal vor.

[6] Vgl. ähnlich die obigen Ausführungen (XVII, 1 und) XXV, 98.

[7] Vgl. auch die Grundregel P. Wagners für den Aufbau der gregor. Gesänge: Aufstieg-Höhe-Abstieg. / ‾ \. Einführung III, 9 usw.

[8] Z. B. XXV, 86; 1a—1b; — XXI, 69: 1 usw. Doch ist bereits die zweite Gegenüberstellung nicht vollständig. Der volle Ausgleich erfolgt erst im Verlaufe des Stückes. (Vgl. Anhang II).

Lage[1], wobei oft die Endpunkte gemeinsam sind, oder eine gleiche in anderer Lage[2] — meist ist dann Beginn der ersten Ende der zweiten Bewegung. Diese symmetrischen Verhältnisse kann nun der Sänger solange fortsetzen, bis im Bewußtsein die Tonart hinlänglich gefestigt ist. Er kann aber den Zuhörer verwirren oder in Spannung erhalten, indem er den Ausgleich verzögert oder neue Symmetrien schafft, so daß es ihm jetzt zur Aufgabe wird, sie zu verbinden oder einer von ihnen durch weitere Entsprechungen zum Siege zu verhelfen[3]. Dabei scheint es, als ob die Quinte und vielleicht im Phrygischen die Sexte und Quarte (Sexte im authentischen und Quarte im plagalen Phrygischen) an dieser Symmetrie nicht Teil zu haben brauchten[4] [5]. Da nun im Hypolydischen der frühere Rezitationston a ebenfalls innerhalb dieser Symmetrien eine besondere Rolle spielt[6], so scheinen die Tubatöne, unter denen die Quinte nur ein Sonderfall ist, also doch noch für den Bau der Minnelieder wichtig gewesen zu sein. An Stelle der Reperkussion wäre die — symmetrische — Umspielung getreten.

Es wurde bereits erwähnt, daß Moser versucht, aus dem Gros der Melodien eine bestimmte Anzahl als echte Dur- (und Moll-)weisen herauszunehmen. Den Dur- und Mollcharakter begründet er damit, daß in diesen Liedern erstens der Prim-, (Terz)-, Quint- und Oktavschluß bevorzugt sei und zweitens zahlreiche „Dreiklangszerlegungen" vorkämen. Es wurde bereits abgelehnt, in der Bevorzugung des Quintschlusses allein einen „Durgedanken" zu finden, zumal nicht bloß bei jenen ausgewählten Liedern diese Schlüsse vorwalten[7]. Die vermeintlichen Dreiklangzerlegungen aber sind an sich durchaus mit dem Fünfstufensystem zu vereinen[8], wie sich die reinsten Vertreter dieses Systems fast durchweg in solchen gebrochenen Akkorden bewegen; doch mag gleichwohl zugegeben werden, daß gelegentliche Häufungen solcher Sprünge als instrumentale Einflüsse oder Vorläufer eines simultanharmonischen Hörens zu deuten sind. Dagegen

---

[1] XXI, 69: 3a; XXIII, 1: 1a (aacc—cd(a)c).

[2] XXI, 27: 1a (aabc—dcac) (af)gaa. Die zweite Dipodie ist in sich selbst symmetrisch gebaut und bringt nicht den erwarteten Ausgleich.

[3] Da Beispiele angebracht sein dürften, so werde ich in einem Anhange mehrere Lieder vor allem auf diese Symmetrien untersuchen. Es soll aber keineswegs verschwiegen werden, daß dieses Prinzip nicht überall in gleicher Deutlichkeit und Strenge obwaltet, wie auch Unklarheiten sowohl über die Bedeutung des Auftaktes, den ich meist vernachlässigte, da er gerne durch Aufnahme des Schlußtones des vorhergehenden Bundes das „tote Intervall" überbrückt, wie der Ligaturen bestehen. Ich habe meist bei der Ligatur auf der ersten Hebung den Anfangston, bei der vor der Zäsur, also auf der Hebung des zweiten Bundfußes den Schlußton berücksichtigt. Vor allem verursachen die rhythmischen „Störungen" Schwierigkeiten. Ich kann also dieses Prinzip nur als eine erste Annäherung bezeichnen.

[4] Dies ergibt sich schon daraus, daß sehr viele Melodien mit Quinte beginnen, ohne dieser Quinte oberhalb der Finalis eine Quarte unterhalb ihrer folgen zu lassen.

[5] Außerdem vielleicht die Sekunde, soweit sie nicht als pentatonisches Intervall einem anderen entspricht.

[6] Vgl. XXIII, 56 (s. Anhang); III, 1.

[7] Im einzelnen werden bevorzugt (ohne Berücksichtigung des Phrygischen) zunächst natürlich I, V, VIII, daneben III, während in den Tonarten mit großer Tonikaterz die VII nur einmal vorkommt und Untersekunde, IV und II auch noch sehr selten sind. Ähnlich liegen die Verhältnisse im Dorischen und Äolischen, wo aber Ober- und Untersekunde häufiger sind und die Sext fast ganz zurücktritt.

[8] IV, 1, ferner XXIII, 48 sowie die als rein pentatonisch erwähnten Lieder VI, 30 und XXIV, 15; ebenso VII, 1.

läßt sich die kirchentonartliche Seite der Melodik: Pentatonik, Tetrachordik, symmetrischer Aufbau, Dissonanzbildung auch in diesen sogenannten Durliedern finden[1].

Trotzdem zeigt aber das Gebaren der phrygischen Tonart, wo infolge der besonderen Fünfstufenreihe die Quinte nicht zur Geltung gelangen konnte und nun fast alle Tonstufen mit alleiniger und verständlicher Ausnahme der Sekunde als Schluß benutzt werden, eine grundsätzliche Verschiedenheit. Es scheint, als ob tatsächlich die Quinte in den anderen Tönen die übrigen Stufen verdrängt habe, wie sie ferner im Hypolydischen unter Anlehnung an die psalmodische Tuba dorische Modulationen veranlaßt hat[2].

Ob nun in diesem Einfluß der Quint (und den „Dreiklangszerlegungen") entsprechend ähnlichen Ergebnissen der rhythmischen Untersuchung ein volkstümliches Element im Minnesang zu erblicken ist, ist hier ebenso schwer zu entscheiden wie dort, zumal die geschichtliche Entwicklung des spätmittelalterlichen Chorals zu berücksichtigen wäre, doch namentlich bei einigen akkordreichen Liedern naheliegend[3]. Auch eine Auffassung als erstes Merkmal eines neuen Tonsystems könnte statthaft sein, sofern man nur nicht an das heutige Dur mit Dominant und Subdominant denkt. Es handelt sich höchstens bei diesem „Dur" um ein akkordisches Hören, eine latente, aber äußerst primitive Simultanharmonik, die noch vor der Aufgabe steht, die Töne außerhalb dieser Tonika-Akkorde zu deuten[4].

Mit Moser bei den Reihenschlüssen tonale von Terz- und Quintschlüssen zu trennen (z. B. phrygischen Schluß vom jonischen Terzschluß innerhalb einer jonischen Melodie) erscheint wiederum übertrieben. Wohl könnte man diese beiden Möglichkeiten als Pole ansprechen, zwischen denen der Charakter des einzelnen Schlusses zu suchen ist. Doch wird ein tonaler vielleicht bei jenen Liedern vorliegen, wo der Sänger mit Absicht eine bestimmte Tonart meidet, sicher aber nur in jenen seltenen Fällen echter Modulationen[5], wo eine neue Fünfstufenreihe beschritten wird. Naturgemäß wird die Modulation zur Quint (d. h. vom Lydischen zum Jonischen usw.) den größten Raum einnehmen. Aber nur dort, wo der Weg zurück zur Prim (oder gegebenenfalls der Tonica: T^3, T^5) nicht in der üblichen Weise erfolgt, mittels einer Umdeutung des „leiterfremden" Tones zur Dissonanz, wird eine Dominante angenommen werden dürfen[6]. Ein Terzschluß mag zwar bei Beginn von der Oktave abwärts gern an-

---

[1] Mit geringen Ausnahmen: etwa XXIV, 44, dessen Pentatonik vielleicht nur deshalb nicht zu erkennen ist, weil das Lied den Umfang einer Sext nicht übersteigt.

[2] Wenigstens anmerkungsweise sei darauf hingewiesen, daß die Unterquinte im Phrygischen ähnliche Störungen zu veranlassen scheint, indem sie das Phrygische (Hypophrygische) dem Dorischen mit Schluß auf der Confinalis angleicht. Vgl. XXII, 1, 5b mit diesen dorischen Liedern (XXV, 1 usw.). Zu beachten wäre dann auch XXII, 1: 1a.

[3] Obwohl die pentatonische Auffassung des Phrygischen mit c als Tuba zufolge P. Wagner gerade im Norden am stärksten vertreten war.

[4] Der Unterschied zwischen Mosers und meiner Auffassung bestände dann darin, daß ich den „tonus mixtus" (vgl. a. a. O. S. 724 Anm.) mehr zur Regel erhebe und nicht an ein plötzliches Auftauchen reiner Durweisen glaube, sondern eher an ein Durchringen zum Durgedanken.

[5] Etwa II, 1, das jonisch beginnt und mit Kette 3a lydisch wird, jedenfalls aber nicht XXIV, 15: an eine Modulation ins Jonische (vgl. Bernoulli, J. H. II, 174) kann nicht gedacht werden, da die jonische Fünfstufenreihe gänzlich fehlt.

[6] Z. B. XXIII, 48:1a (vgl. Notenbeispiel XXVII), vielleicht schon nicht mehr in IX, 1:1a. In XXV, 108:10b tritt dagegen regelrecht an Stelle der Reihe g h d die Reihe g a c; allerdings ist die Schlußbildung doch ziemlich unregelmäßig (vgl. Anm. 3 S. 290).

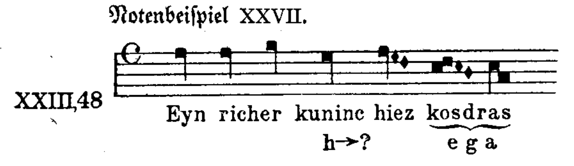
genommen werden, und doch braucht der pentatonische Rahmen gar nicht überschritten zu sein[1]. Über die Stellung des Jonischen zu den übrigen Kirchentönen — oder zum Durgeschlecht — ergab sich bisher nichts; hierzu bedürfte es vielmehr weiterer Untersuchungen über die pentatonischen Verhältnisse[2].

So bestände denn melodisch wie rhythmisch eine Mehrheit aufbauender Grundstoffe[3], die fern liegt von jenem Satze Riemanns: „Es ist durchaus notwendig, ein überaus einfaches Prinzip als ausnahmslos bestimmend anzusehen" (Musikal. Wochenblatt 1900, S. 347). Für den musikwissenschaftlichen Forscher ein historisches Problem, dagegen für den Minnesänger ein künstlerisches, wie aber schließlich ein Kunstwerk, das bloß ein Element enthält, nicht bestehen dürfte: denn die Einheit in der Mannigfaltigkeit setzt eine Mehrheit voraus.

Historisch können wir vielleicht als die zwei Hauptquellen eine Art Volkslied sowie im scharfen Gegensatz dazu den Choral betrachten, mag er im Einzelnen rhythmisch damals oder vorher gewesen sein, wie er wollte. Von diesen Volksliedern ist leider melodisch nichts erhalten, einen größeren Reichtum ihm zuzuschreiben als unseren heutigen Auszählversen, mehr als den ersten Anfang eines latenten simultanharmonischen Hörens, mehr als einen ursprünglichen Tanzrhythmus zuzuschreiben — wie es sich bei den Liedern in den carmina burana bloß um vierhebige Vierversler handelt —, dazu liegt hier keine Veranlassung vor. So wird anderseits ja auch der Text dieser Lieder, der auch mehr erschlossen denn erhalten ist, als formelhaft und typisch angenommen.

Vermutungsweise sei nun geäußert, daß die Lösung, die diese Aufgabe durch die Sänger unserer Handschrift gefunden hat, nicht die einzige und letzte gewesen ist, während ich allerdings glaube, daß die Troubadours — es müßten hier ihre Melodien noch genauer untersucht werden — und vor allem die deutschen Vorgänger unserer Sänger, d. h. also Walther nach den von ihm erhaltenen Fragmenten, zu ähnlichen Ergebnissen kamen[4]. Später aber verzichtete man in Deutschland meist auf

Notenbeispiel XXVII.



[1] Wie sich z. B. von dem wenig pentatonischen XXIII, 48 über IV, 1 eine Brücke zu XXV, 73 bilden läßt. In VII, 1 schwankt sogar der Liedschluß zwischen tonalem Schluß und Terzschluß: Wider eine phrygische Auffassung spricht allerdings das gänzliche Fehlen der Quarte der Finalis. Im übrigen aber ist der a-Schluß keineswegs unvorbereitet, vor allem verlangt der phrygische Abstieg a f (Reihe 2a) eine Erwiderung.

[2] So weit die Verwandtschaft mit dem Mixolydischen in Frage kommt, — und tatsächlich geht es häufig in ein transponiertes Mixolydisch über — wäre zu untersuchen, ob hier bei der kleinen Sekunde h c ein Leittonschritt empfunden wird. Vielleicht nicht. Doch scheint der Halbton gern die Richtung zum Schlußtone anzudeuten. Der Chromawechsel beruht lediglich darauf, daß beim Schluß auf a: b, beim Schluß auf c: h verwandt wird, so daß auch zwischen Dorisch und Äolisch keine scharfe Grenze besteht. In diesem Zusammenhang mögen auch die phrygischen Lieder: VI, 37 (XXI, 86), XXIV, 32, XXX, 1 erwähnt werden, die mit der Terz beginnen, sich also von (h)c nach (b)a begeben. Es handelt sich hier nur um beiläufige Bemerkungen.

[3] Es gilt dies natürlich auch für den Fall, daß ein fester Rhythmus, sei es Takt, sei es Tongleichmaß, vorgezogen wird.

[4] Gennrich (ZfMW VII, 65) schließt sich allerdings Beck an.

die Ligaturen[1], wie sich aus dem wesentlich einfacheren Notenbilde der Colmarer Handschrift ergibt, oder gab den Versuch auf, sie in die Hebigkeit einzuordnen. So kennt noch Montfort die Motivaufnahme, jedoch nur als Vor- oder Zwischenspiel. Damit gewinnt die scharf ausgeprägte Abstufung, die dipodische Rhythmik, die Oberhand. Desgleichen tritt melodisch ein großer Wechsel ein. Der Schluß von oben übernimmt die Herrschaft[2]. Die Kunst mündet dann schließlich in den Meistersang, während das Verhältnis des Volksliedes zum Minnesang noch untersucht werden dürfte. In Nordfrankreich, der Heimat der Gotik, fanden dagegen auch die Trouvères eine neue Lösung: Rhythmisch die Verwendung der Modi, melodisch die Deutung der Schlüsse im harmonischen Sinne (wenigstens behauptet Beck das Auftreten von Ganz- und Halbschlüssen), beides vielleicht in Anlehnung an die echte Simultanharmonik, die Mehrstimmigkeit, und beides Lösungen, die einen Vergleich mit der Gotik nahelegen (mit der sie gleichzeitig auftreten?), während ich die Lösung der Troubadours und Deutschen mit dem sog. Übergangsstil vergleichen möchte, der den Baukünstlern so große Möglichkeiten gewährte, die strengen romanischen Gesetze lockerte und zu den romanischen schon gotische Motive darbot (wenn mir eine solche Parallele gestattet wird, deren Bedenklichkeiten mir nicht entgehen, wie ich auch eigentlich als den besten Vergleich für das Kompromißsystem der Jenaer Meister den Einzelfall der Laacher Kirche bezeichnen möchte: Hier wird Rundbogen und nach Möglichkeit des Gewölbes halber die quadratische Grundrißgliederung beibehalten und doch den Nebenschiffjochen gleiche Länge und annähernd halbe Breite eines Hauptschiffjoches gegeben).

Ästhetisch aber bedeutet die Lösung der Meister in unserer Handschrift und m. E. auch die Lösung in der Blütezeit des Minnesanges überhaupt die Anwendung der „mâze“ auf die Musik[3]. Es scheint, als ob die Minnesänger einen strengen Takt, eine strenge, rein quintische Tonalität als brutal empfunden hätten. Und das Ende der melodischen und rhythmischen Abtönung würde dann zeitlich ziemlich zusammenfallen mit dem Auftreten der taktmäßigen — dörperlichen — Nidharte, dem Überwuchern der niederen Minne, die über das gedankliche Bewußtwerden die Erzählung des persönlichen Erlebnisses setzte, und dem Niedergang des Ritterstandes, nachdem ihm die sozialen Grundlagen und politischen Aufgaben der Stauferzeit verloren gegangen waren.

Anhang I.

Es kann in unserem Zusammenhange nicht unangebracht sein, auch das mittelalterliche Volkslied und die Hymne auf Rhythmik und Melodik zu betrachten: Von der Rhythmik des Volksliedes ist beachtenswert: 1. wie frei der Volkssänger den Takt

[1] Dabei scheint man entweder rein choralisch (Colmar?, einzelne Lieder Wolkensteins) oder rein taktmäßig gesungen zu haben (mehrere — mensurierte — Lieder des Mönches von Salzburg und Osw.s von Wolkenstein).

[2] Vgl. Rietsch: Die deutsche Liedweise S. 94. Erst hier dürfte vielleicht die von Rietsch als erste Epoche bezeichnete Periode des deutschen Liedes beginnen, in der eine musikalisch-metrische Grundlage fehlen soll. S. 84.

[3] Die Behauptung Mosers, daß die eigentlichen Lieder weit mehr dem volksmäßigen Empfinden (d. h. nach Moser dem Durgedanken) gehuldigt hätten, erscheint wenigstens in unserer Handschrift unangebracht. In ihr bieten die „Lieder“ einer tonartlichen Einordnung weit größere Schwierigkeiten als die „Sprüche“. Sie lassen den Zuhörer viel mehr in Spannung über die Schlußlösung.

behandelt; er wechselt — den mensuralistischen Aufzeichnungen zufolge — zwischen $^3/_4$ und $^2/_4$ bzw. zwischen $^6/_4$ und $^4/_4$ (₵) Takt und unterbricht auch sonst — etwa durch Schlußdehnungen — den taktmäßigen Fluß, oder aber er schaltet völlig frei mit einem wandelbaren Maße, für das die Taktbezeichnungen nur grobe Bewertungen sind. 2. Er faßt dabei je 2 Füße zu einem Metrum, einer solchen Maßeinheit zusammen. 3. Echte Unterteilungen sind selten: Nur am Schluß verwendet er öfters Melismen, und hier, wo er der Melodie freieren Lauf gewähren kann, ist es dann außerhalb der mehrstimmigen durch Takt oder Maß eingeschnürten Lieder zweifelhaft, inwieweit es sich noch um echte Unterteilungen handelt, zumal schon dort die Kürze dieser Unterteilungen gedehnt werden. Der Moserschen Darstellung[1], daß zu einem „Takt", einem „Taktmotiv" sich eine wechselnde Zahl von Füßen zusammenschließen könne, d. h. daß die Taktmotive aus einer Hauptzeit und einem 1—5 zeitigen Auftakt bestehen, möchte ich mich nicht anschließen.

Die Harmoniewechsel, die Haupttextakzente, die Lage der weiblichen Endungen (d. h. die Verwendung des Metrums 3◡) zeigen hier noch deutlicher als im Minnesang, daß regelmäßig 1. und 3. Hebung hervorgehoben wurden. Dasselbe gilt von den Melodiesprüngen, die möglichst von oder zu diesen Haupttonstellen erfolgen. Tonwiederholungen stören dabei die Regel nicht, wie ferner diese zahlreichen Wiederholungen besagen, daß das melodische Geschehen sich gegenüber dem (älteren) Minnesang verlangsamt hat[2], ärmer geworden ist und den doppelten Raum wie dort einnimmt[3]. Es ist nicht zu bestreiten, daß stellenweise Moser durchaus nicht ohne Gründe seine Taktstriche gesetzt hat. Meistens hat er sich dabei einseitig von melodischen Akzenten leiten lassen. M. E. darf man aber über diesen belebenden Zwischenakzenten und Ausnahmen nicht die Regel übersehen.

Die Melodik des Volksliedes, die zwar stellenweise auch noch pentatonische Spuren trägt, dünkt mir mehr für den Spätminnesang von Bedeutung zu sein.

Ebenso wichtig ist ein Blick auf die Hymne.

Es scheidet dabei aus die Hymne, die sich der antiken Metren bedient, da es gern möglich ist, daß der Textrhythmus in der Melodie einen Ausdruck gefunden hat. Doch kann auch das eigentliche kleinrhythmische Problem ohne genauere Eigen-

---

[1] Vgl. ZfM. I, 225.

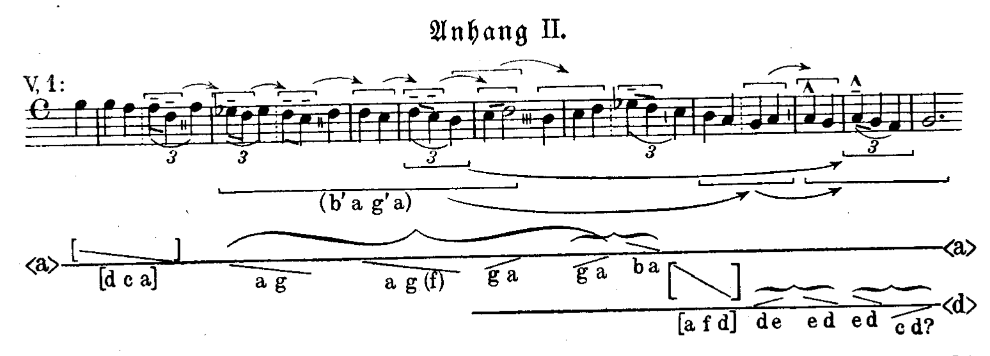
[2] Verhältnismäßig; das Zeitmaß des einfacheren Liedes mag aber schneller gewesen; vgl. auch Sievers a. a. O.

[3] Einige der Moserschen Taktierungen mögen untersucht werden: „Es ist der Reichstag". Dieses Lied ist schon zum größeren Teile dipodisch aufgezeichnet. Der Rest verdankt nur der Dehnung aufs Doppelte eine scheinbare Monopodie. Die übrigen Lieder, insbesondere die nachfolgend angeführten, sind dagegen streng dipodisch. Das Lied „Frisch auf" verdankt wahrscheinlich nur dem Quintensprung gd die merkwürdige Taktierung Mosers (vgl. Rietsch a. a. O.). Doch ist nach meinem Dafürhalten ausgeschlossen, daß das es auf „um(her)" nicht betont wurde. Ebenso finden Lagenwechsel auf den Silben „Glas" und „stille" statt und nicht auf „nit" und „stan". Das Motiv ǵd ist also im vorliegenden Falle (wie in „ein meidlein") erweitert zu ǵgd̀. Die Akzentzeichen ´, ` haben hier natürlich eine andere Bedeutung als in den mehr monopodischen Minneliedern. Dagegen liegt das Motiv gd́ tatsächlich vor in dem Liede Beheims: cáàg, gd́d̀d. — Im Lindenschmiedliede veranlaßt der harmonische Wechsel auf dem c („daß es geschah") eine hesychastische Dipodie. Moser kommt dagegen sogar zu einer Betonung: siǹgén in weiblicher Endung, wenngleich er diese in der $^4/_4$-Taktaufzeichnung widerruft.

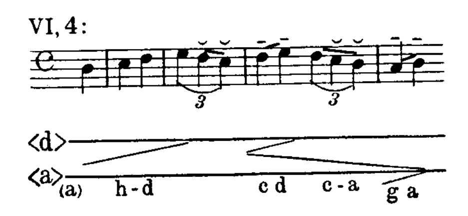
untersuchung nicht zum Vergleich herangezogen werden. Jedoch möge wenigstens das dipodische System erwähnt werden, das natürlich bereits erkannt ist[1]. Vor allem prägt sich diese Dipodik in den gewählten Motiven aus, ähnlich wie im Minnesang, doch in den einfacheren Hymnen bedeutend stärker — es sind dies im wesentlichen die gleichen melodischen Motive wie dort[2]. Die ligaturreichen Hymnen enthalten natürlich ebenfalls diese typischen Motive, doch stellenweise durch ihre Ligaturen verdeckt. Innerhalb der Bünde ist dabei der 1. Fuß stärker betont, wie sich aus den gleichen Gründen wie beim Minnesang und Volkslied ergibt.

Die Melodik ist deutlich pentatonisch. Doch auch hier werden die Pientöne benutzt oder wird lebhaft zwischen verschiedenen Fünfstufenreihen moduliert, die Tetrachorde werden stark gemischt.

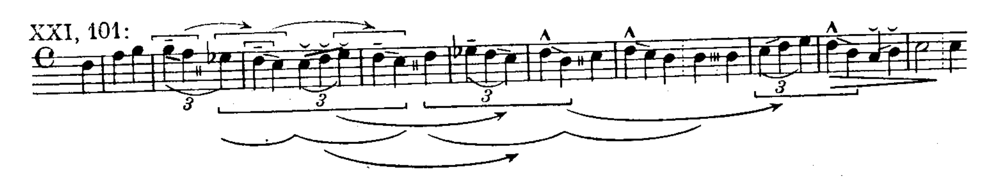
Anhang II.



Im ersten Bund wird die Tonalität schon festgestellt, dagegen im zweiten in Frage gestellt. Die zweite Reihe bringt den Ausgleich. Da die Quarte d c a (VIII—V) fast für die Symmetrie ausscheidet, so genügt dem zweimaligen a g das einmalige g a nicht. Es schließt sich eine zweite Kette an, in der nun vielleicht der Quarte von oben der Abstieg zur Prim entspricht. Die Schlußbekräftigungen der Reihe 2b sind für die symmetrischen Verhältnisse vielleicht nicht von großem Belang.



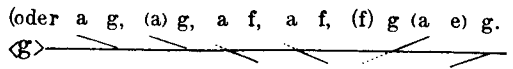
Es entsprechen sich h d und c a; darin eingeschlossen sind die symmetrischen Bewegungen c d und g a.



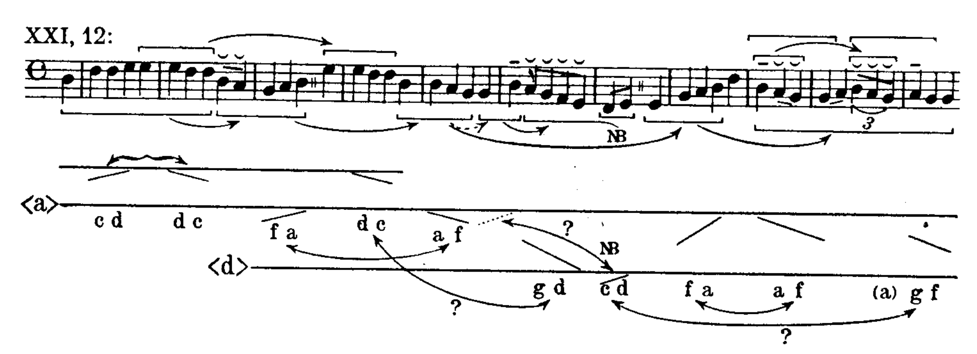
1 Vgl. z. B. Johner, Neue Schule des greg. Choralgesanges, ferner die Taktierungen Riemanns (z. B. Handb. d. M. G. I, 2).

2 Von den 64 Dipodien der 8 bei Gevaert a. a. O. aufgezeichneten Hymnen sind annähernd 3/4 durch die Motive …, …, …, …, und deren Varianten gebildet.

Dieses Lied vermeidet zunächst, in uns ein klares Tonartenbewußtsein aufkommen zu lassen. (Ob der Text: „die schleichende Untreue“ von Einfluß ist?) Es besteht weniger eine Symmetrie der kleinen Bewegungen als der Schlüsse oder der Bewegungen von den Auftakten bis zu den Zäsuren: gg, ff, g



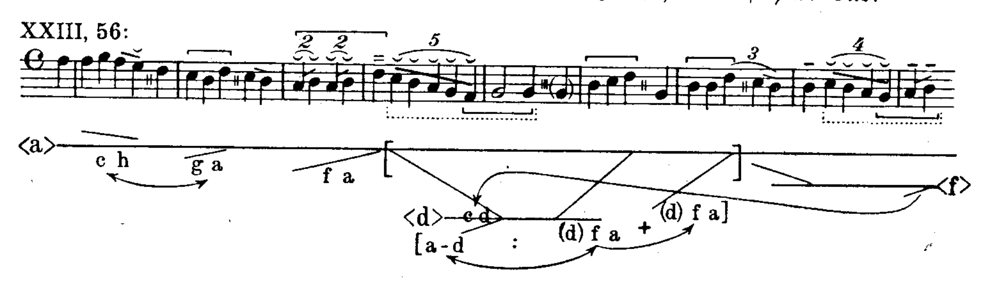
Doch lassen sich noch weitere Entsprechungen aufdecken: Beginn der Reihe 1 zu Beginn der Reihe 3 usw.



Bei NB. wäre als Gegengewicht zu dem dc (Reihe 1b) der Reihenschluß á g f e d é f zu erwarten gewesen; statt dessen kommt das scheinbare dorische cd und bedingt natürlich nun eine weitere Entsprechung g f (nach der in sich geschlossenen Gruppe fa, af (1c)). Der Aufbau ist also:

XXIII, 56: $\frac{2:2+2}{6}$ $\frac{2:2/\text{NB.}}{+2}$ $\frac{2:2+2}{6}$ statt: $\frac{2:2+2}{6}$: $\frac{2+2:2}{6}$
6/NB.

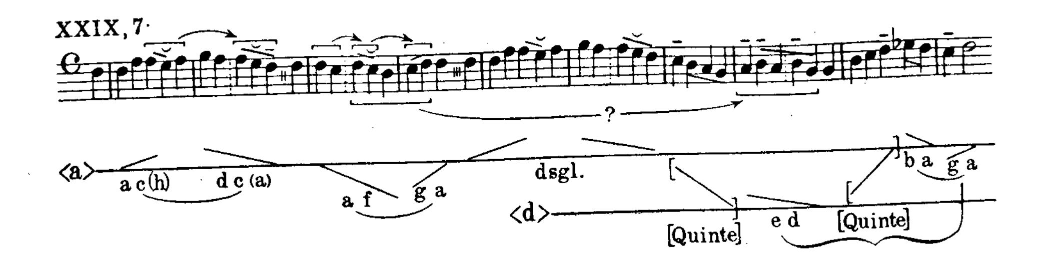
Dieser Spruch bietet zunächst große Schwierigkeit; sobald man indes den „dorischen“ Schluß nicht als Modulation auffaßt, sondern die Bewegungen a—d und d—a gegenüberstellt, also den Schluß der ersten Kette nicht als vollständig betrachtet, so ergibt sich ein einfacheres Bild:



Es bleibt auch hier noch ein starkes Übergewicht des immer wieder aufgesuchten a; andrerseits stellt für unser Tonartenbewußtsein die stets wiederholte Bewegung (d) fa eine dominantische (dorische) Bedeutung des a stark in Frage. Bei NB. ist die äußerlich nur zwei- oder dreitaktige Gruppe d—a infolge der Ligaturdehnung durchaus im Stande, den zwei Gruppen in Reihe 2a das Gleichgewicht zu halten.

XXIV, 32:
e g f d, e g f d, (Quarte!) b a g a b a:
2 2 4

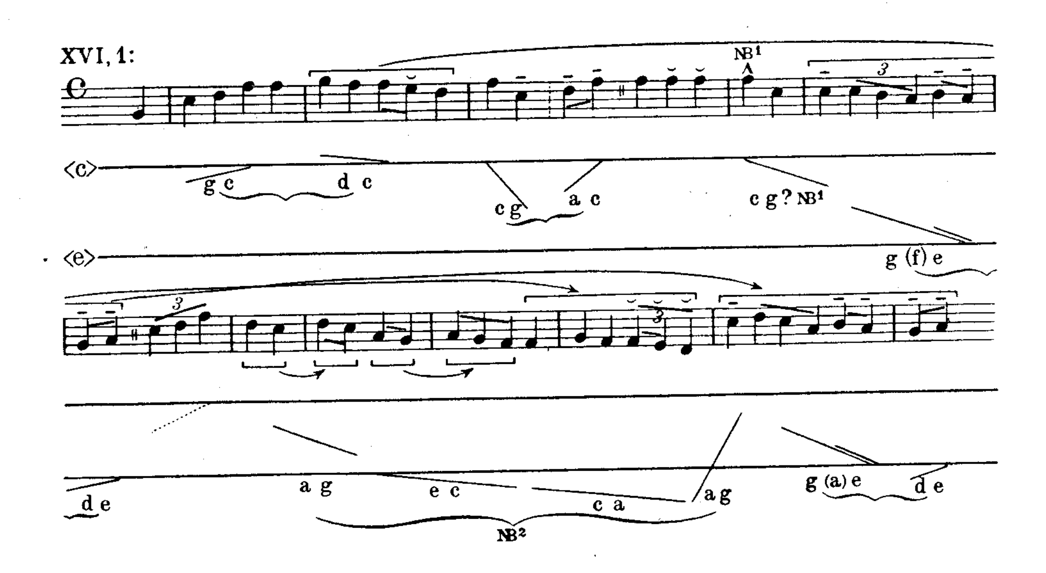
ganz vereinfacht vielleicht: ed, ed, $\bar{b}$ a.



Die Idee des Aufbaues ist etwa:

ah ca af ga, ah ca gd fa.
2 : 2 2 : 2 2 : 2 2 : 2
4 4 4 4
8 8

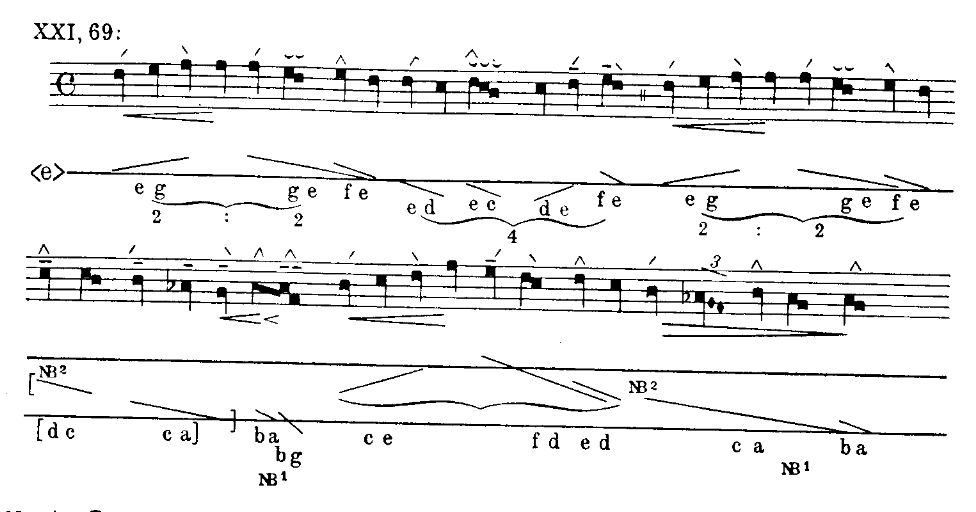
Jedoch ist dann der Schluß matt; dies zu vermeiden, wurde er durch kleine Gruppen erweitert: (ba:ga); dann mußte aber auch das Gegenmotiv verstärkt werden; anscheinend um nicht die gesamten Verhältnisse zu stören, wurden Ligaturen statt Taktvermehrungen gewählt: 2:2, 2:2, 2:2, 2:3◡.



NB. 1. Vielleicht ist hier überhaupt keine rhythmische Störung anzunehmen.

NB. 2. Man kann in der zweiten Kette nicht umhin, der Gruppenfolge a g e c (d c) c a das eine Motiv g(a)e gegenüberzustellen; dieses gewinnt durch die außergewöhnliche Septime und seine Ligaturen ebensoviel an Wert, wie jene durch ihre Gestaltlosigkeit verlieren, indem sie der Bewegung keinen festen Halt bieten, sondern fast auch zu einem Intervall, einem gebrochenen Akkord, werden.

XXI, 69:



NB. 1. Der Bewegung b a b g (Reihe 2b) entspricht c a b a (3b).

NB. 2. Vielleicht korrespondieren sogar die Sekunden zwischen Reihe 2a—2b und zwischen 3a und 3b.

XXIX, 1:

fe df c ab cba cg agf ac dc. Hier geht rhythmisch folgendes vor: fedfc wird infolge der zwei Sprünge umgedeutet zu f e d f c ◡ ◡ – – –; d → c entsprechend ◡ ◡ a b | c b a; durch die Ligatur entsteht eine neue Auffassung b a ◡ ◡ | c g a; c → a; indem die Untergruppen sich vielleicht ausgleichen oder zur Quint ergänzen: c b a + a g f, bleibt der Grundgedanke: d c c a a c d c. (Das Zeichen ◡ soll dabei nur einen leichteren Wert als –, nicht den halben Wert bedeuten.)

Die Adur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch

Grundsätzliches zur Stilkritik
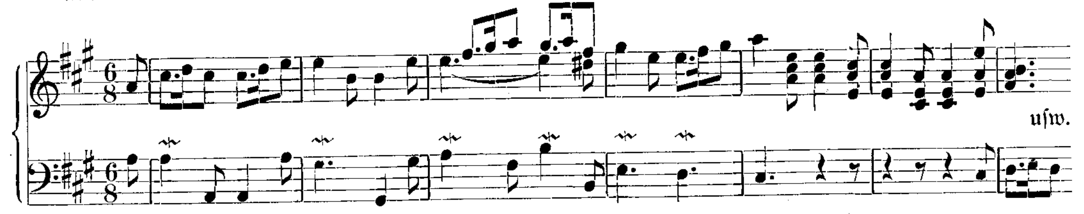
Von

Werner Danckert, Erlangen

Das Klavierbuch Ms. 103 der Landesbibliothek Darmstadt enthält neben zahlreichen Suiten Graupners, Händels u. a. auch vier von Telemann; eine davon (S. 48b—51a) stimmt — abgesehen von den Verzierungen und einigen unbedeutenden Varianten — mit der dreisätzigen Adur-Suite (Allemande, Courante, Gigue) aus Friedemann Bachs Klavierbüchlein überein, die von den Herausgebern der großen Bachausgabe (Bd. 36, S. 231ff.) ebenso wie von Bischoff (Steingräber-Ausgabe, Bd. 7, S. 72ff.) als von J. S. Bach selbst herrührend angesehen wurde. Die durch den neuen Fund gegebene Beglaubigung der Autorschaft Telemanns dürfte indessen kaum ausreichen, um die Echtheitsfrage endgültig zu entscheiden, zumal der Anfangssatz der Suite noch in zwei weiteren Handschriften des 18. Jahrhunderts (P. 286 und 483 der Preuß. Staatsbibl.) vorliegt, die in den Überschriften J. S. Bach als Autor nennen.

In dieser Situation liegt es nahe, zunächst die Mittel des stilistischen Vergleichs heranzuziehen, so gefährlich diese rein formalen, äußerlich abstrahierten Kriterien auch sein mögen, doppelt gefährlich, wenn die Untersuchung sich mit einem verhältnismäßig überpersönlichen, gebundenen, starren und objektiven Stil auseinanderzusetzen hat, wie ihn der deutsche Barock doch wohl repräsentiert. Immerhin lassen sich einige auffällige stilistische Beobachtungen machen. So ist z. B. die Durchsetzung der dünnen zweistimmigen Satzanlage mit häufigen Akkordgriffen der rechten Hand (in der Allemande und noch öfter in der Gigue) nicht recht vereinbar mit Bachs Stilistik. Ein solches Nebeneinander heterogener Elemente ist dagegen geradezu typisch für Telemanns Klavierstil. Das folgende Beispiel vereint z. B. im engsten Rahmen eleganten, geschmeidigen Rokokoklaviersatz in französischer Art und plumpe Generalbaßakkordik:

Aus einer Telemann-Suite; Smbd. P. 801 der Preuß. Staatsbibl.



Unbachisch ist in der fraglichen Suite überhaupt die hastig umspringende Art der Stilmischungen, die Unbedenklichkeit der stilistischen Übernahmen: einen ganz überraschenden Stilwechsel enthält z. B. der Codateil der Gigue (Takt 31—36 und 81—86), der plötzlich von akkordischer Massivität in leichte Scarlattifiguration übergeht. Wenig Anhaltspunkte bieten dagegen die Motivik und Rhythmik, die sich an die herkömmlichen Typen halten; auch eine Analyse der Großformen ist kaum geeignet für personal-

stilistische Unterscheidungen. Nur die äußeren Dimensionen der Reprisen (das Taktzahlenverhältnis der Formteile) geben eine Handhabe zur Entscheidung der Autorenfrage.

Bach verwendet nämlich zu einer Zeit, die längst anderen Formidealen sich zuwendet, für seine Suitensatztypen noch ein primitives Stilisierungsverfahren der abklingenden deutschen Suitentradition des 17. Jahrhunderts, welches darin besteht, die Reprisenteile in den Taktzahlen gleich zu machen. Dieses Prinzip war organisch erwachsen aus dem kleingliedrig-zellenhaften Carrurestil der verflachten deutschen Renaissance, jener einstmals kräftigen und bürgerlich-breiten Kultursphäre, die im Laufe des 17. Jahrhunderts immer enger und kleinlicher in all ihren Lebensäußerungen wurde. Ein solches Erzeugnis handwerklichen Geistes übernimmt nun Bach für seine ganz anders gearteten Formen und Inhalte. Die Binnensymmetrien, die Kleinheit der Formen, das rosalienhafte Motivanreihungsverfahren usw., all diese Momente, die einstmals natürliche Voraussetzungen solcher Stilisierung waren, kommen mit dem Hochbarock in Wegfall: die unregelmäßige Fortspinnung, die Überbrückung der Zäsuren, die Länge der Linien, die Architektonik der Großformen, kurzum, alles „Fließende" erfreut sich nach 1700 des kompositionstechnischen Interesses. Angesichts solcher Dynamisierung des inneren Aufbaues erscheint die Gleichheit der äußeren Dimensionen als irrelevant, als „aufgeklebt". Die Mehrzahl von Bachs Zeitgenossen, besonders die fortschrittlichen: Händel, Telemann, Mattheson, kennen die alte Stilisierung der Reprisenformen kaum noch (abgesehen von den primitiven Typen der neueren Modetänze: Menuett, Bourrée usw., für welche natürlich unstilisierte Symmetrien charakteristisch waren).

Man würde jedoch Bach sehr unrecht tun, wenn man ihm eine gedankenlose, rein traditionale Übernahme des alten, entwerteten Brauches vorwerfen würde. Denn ganz offenbar gewinnt das Reprisenschema für ihn einen neuen Sinn und einen geradezu mystischen Hintergrund. Es wird ein „Proportionsprinzip", ein „Schönheitskanon", entsprungen einer Formanschauung, wie sie ganz ähnlich einst Dürers bekannte Versuche leitete. Das geht vor allem daraus hervor, daß Bach vielfach nicht Gleichheit der Reprisentaktzahlen bevorzugt, sondern das Verhältnis $n:(n+1)$, die grundlegende Relation abendländischer Intervallteilung. Dennoch bleibt in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die derart gewonnene formale Gliederung eine höchst äußerliche, denn es fehlt infolge des Mangels an Binnenzäsuren (regelmäßige Periodik, Metrik usw.) jede Möglichkeit, die betreffenden Zahlenverhältnisse irgendwie anschaulich, erlebnismäßig aufzufassen. Am deutlichsten zeigt sich das Mißverhältnis zwischen Außen- und Innenarchitektonik an hochstilisierten, polymetrisch angelegten Tanztypen, etwa den Schlußsätzen der Partiten[1]; überdies erscheint hier jede „natürliche" Erklärung des seltsamen Zahlenrationalismus, etwa als „Zufall" oder als Konsequenz quadratischen Periodenbaues, absurd.

Diese merkwürdige Art von Form, welche Bach verwendet, bedeutet nichts — objektiv nämlich, für den Hörenden. Sie ist nicht die lebendige Haut des Kunstwerks wie in klassischen Zeiten, sondern im letzten Sinne eine gleichgültige, leere Schablone, die nichts von den anschaulich wirkenden Kräften Bachschen Gestaltungs-

[1] Taktzahlen: 16 : 32 (= 1 : 2), 48 : 48, 24 : 26 (= 12 : 13), 48 : 48, 32 : 32, 24 : 28 (= 6 : 7). Vgl. hierzu des Verfassers „Geschichte der Gigue" (Kistner und Siegel, Leipzig 1924).
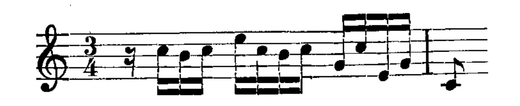
willens enthält. Er hätte — grob gesprochen — mit einem anderen Zahlenglauben ausgestattet, dem gleichen Material auch andere Verhältnisse aufzwingen können. Hier fängt aber das tiefere Problem erst an: wie nämlich bei diesem gewalttätig-groben Verfahren überhaupt organisches Wachstum und Einheitlichkeit des Kunstwerkes möglich gewesen sei. Wäre eine solche „objektive" Arbeitsweise für klassische, autonome Menschen denkbar, hätten Mozart oder Beethoven so komponieren können?

Die zentrale Frage, die hier umkreist wird, betrifft das Verhältnis des vorklassischen Menschen zur Form überhaupt. In der Behandlnng derartiger Probleme ist die neuere Kunstwissenschaft längst wegweisend vorangeschritten: wenn z. B. gefragt wird, wie ein vorklassischer Künstler (etwa Dürer oder ein früher Gotiker) es zustande bringt, eine Vielheit von heterogenen Dingen zu bildmäßiger Geschlossenheit und Einheitlichkeit zusammenzufügen, so ist doch die Problemlage ganz offensichtlich ähnlich wie im vorliegenden Fall. Keinesfalls beruht — darin stimmen Forscher wie Wölfflin, Dehio und Simmel überein — die Einheit auf formalen Prinzipien, auf anschaulich erfaßbaren Relationen der Bildelemente. Sondern lediglich aus der eigentümlich kräftigen Vitalität, der undifferenzierten Gebundenheit vorklassischer Weltanschauung entspringt der bindende und überzeugende Zusammenhang jener primitiven Kompositionen en bloc. Solange dieser eigentümliche vitale Strom die künstlerische Produktion speist, ist die „Einheit" von selbst mitgegeben, die „Form", das Inbezugsetzen getrennter Teile, die Konstruktion aus gegeneinander abgesetzten und durch eindeutige Funktionen verbundenen Bedeutungseinheiten, irrelevant für den Schaffenden. Die Form und ihre Ratio: das sind klassische und nachklassische Kunstprobleme.
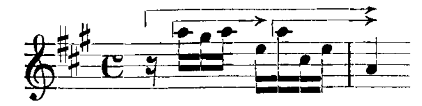
Damit soll nun keineswegs behauptet werden, daß für Bach keine formalen Fragen beständen. Schon die jüngeren Zeitgenossen bewunderten an ihm (und mit Recht) den gelehrten Satztechniker, den überragenden Architekten, den Bewältiger der großen Massen und Klötze. Aber seine barock-rationalistische Bauweise ist weit von aller Klassik entfernt: sie bleibt, trotz der glättenden und formalisierenden Detaileinflüsse des französischen Rokoko, trotz der erstaunlichen „Clarté" und Klassizität des großen italienischen Vorbildes (Corelli) eine Architektur der Blöcke — undifferenziert ihrem inneren Wesen nach.

Die A dur-Suite, deren Stilistik Anlaß zu der vorangehenden Ausführung bildet, enthält nun in keinem ihrer Sätze jenes für Bachs Art so charakteristische Zahlenverhältnis der Formteile; die Tänze sind hier wie folgt gegliedert: Allemande 13 : 19, Courante 20 : 36, Gigue 36 : 50 — also lauter zufällige Verhältnisse im Sinne Bachs.

Im ganzen genommen, sprechen die bisherigen stilistischen Ergebnisse gegen Bachs und für Telemanns Autorschaft. Andere Beiträge zum Personalstilproblem erzielen die Methoden der Gehaltsbestimmung, die von dem stilkritischen, formal orientierten Aufgabenkreis sich völlig unterscheiden. Personaltypische Gehalte birgt nicht nur das Kunstwerk in seiner Totalität, sondern auch einzelne, relativ abgetrennte Bedeutungseinheiten sind von solchen charakteristischen Zügen durchsetzt. Vergleicht man etwa den Anfang der Bachschen Orgelsonate V
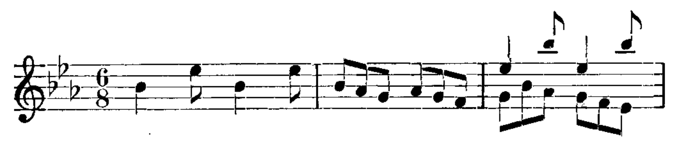


mit dem Motiv der A dur-Allemande,
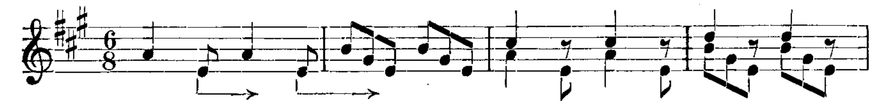


so ist trotz der auffälligen äußerlichen Verwandtschaft ein Unterschied sogleich erkennbar: die volle Kraft der musikalischen Diktion, das Im-Fluß-Sein der Bewegung, wird dort erst spät erreicht, während dieses Moment hier von Anfang an vorhanden zu sein scheint. Gegenüber dem gleichmäßigen Fließen der Bachschen Linie wirkt das Allemandemotiv merkwürdig sprunghaft, von einer umsetzenden, persönlich gefärbten Aktivität beseelt, die mit der ruhigen Kontinuität der Bachschen Akzentordnung unverträglich ist. Der immanente Gehalt dieses Stückes fordert, wie der ganze Fortgang mit seinen ständigen überlangen Auftakten, seinen Überbietungen usw. zeigt, von dem Ausführenden ein Ausmaß von Detailbetonung, von differenzierter Phrasierung[1], das, auf Bachs Stil angewandt, durchaus verzerrend wirken würde.

Ganz ähnlich verhält sich etwa das Giguemotiv der vierten französischen Suite
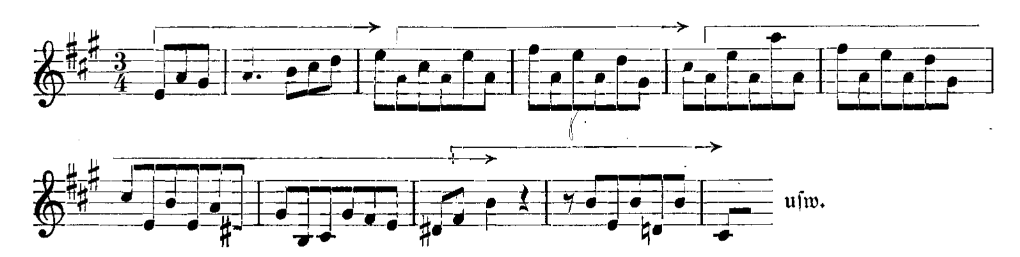


zu dem rhythmisch gleichgebauten der A dur-Suite:
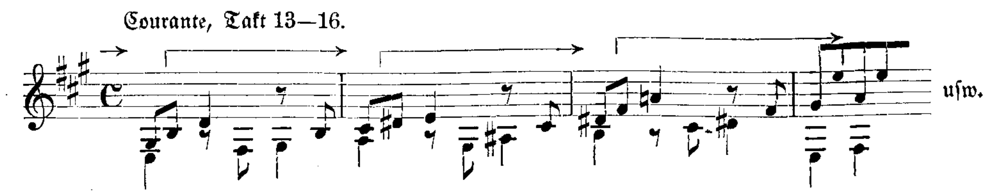


Besonders deutlich läßt hier der Verlauf der Fortspinnung den Unterschied zwischen der fließend-gleichmäßigen Art Bachs und der ungestüm aktiven, umspringenden und draufgängerischen Haltung des anderen Autors erkennen.

Auch die Melodik der Courante mit ihren überlangen Auftaktbildungen und der dadurch hervorgerufenen Verschiebung der natürlichen Akzentordnung geht in der agressiven Art der beiden anderen Sätze vor:
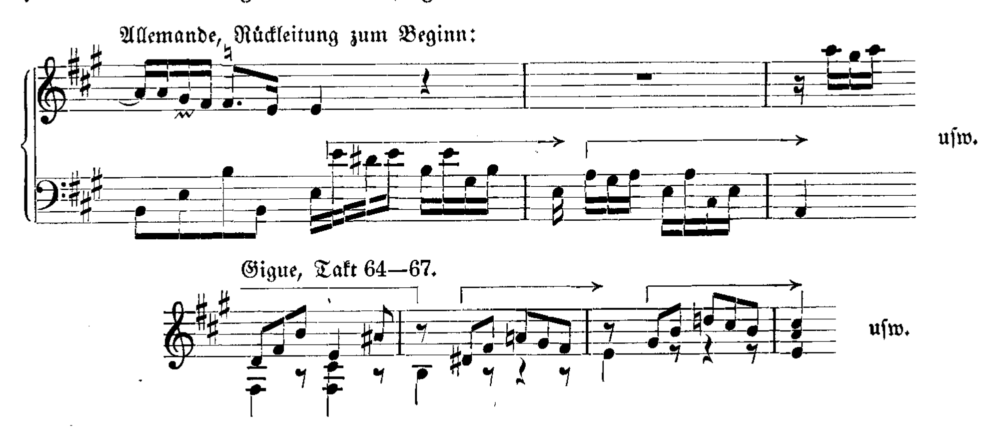


Daß diese Art der Phrasierung, die bei Bachschen Linien als unangebrachter „Riemannismus" wirken würde, hier tatsächlich am Platze ist, zeigt nicht nur der aktive Überbietungscharakter des ganzen Verlaufs, sondern vor allem eine Stelle wie diese,

[1] Unter Phrasierung wird der gemeinte Sinnzusammenhang verstanden, nicht die äußere Bindung oder Trennung der Töne, die Artikulation.
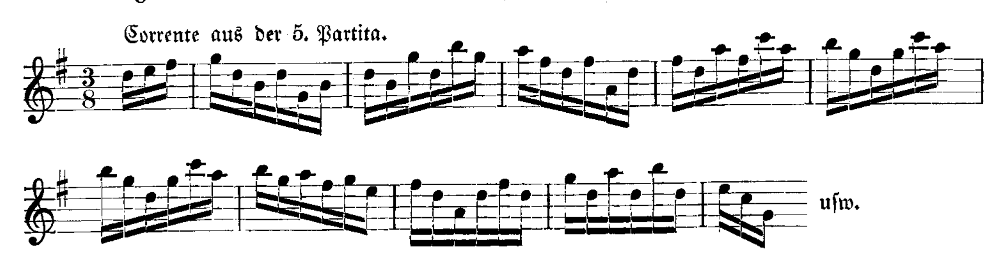


deren Auftaktbedeutung allein durch die Harmonik (Zwischendominanten) zweifellos sicher gestellt ist. Die ganz einseitige Nach-Vorn-Bezogenheit der Phrasierung gibt der ganzen Suite das eigentümliche Gepräge. Besonders das Dominantverhältnis verwendet der Autor bei motivischen Entsprechungen in solcher aktiven Weise. Werden Partien wie die obigen oder die folgenden



in Bachs Art vorgetragen, mit jener gleichmäßigen Vor- und Rückwärtsbezogenheit der parallelen Glieder, der Kontinuität der materialen Beziehungen, so ergeben sich ganz unerträglich rosalienhafte Wendungen. Alle diese Mängel verschwinden bei differenzierter und stark aktiver Phrasierung.
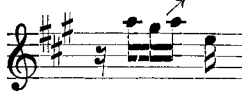
Neben der oben geschilderten Aktivität der Haltung, die immer wieder als wesentliche Personalkonstante im Gehalt der Adur-Suite auftritt, fällt besonders noch jene schnell umspringende, diskontinuierliche Art des musikalischen Flusses auf. Man gewinnt den Eindruck, der Verfasser sei im Vergleich zu Bach ein viel mehr subjektiv-differenzierter, schnell reaktionsbereiter Charakter gewesen. Seine Melodik ist erfüllt von scharfen Einkerbungen, von sprunghaften Entwicklungen und Betonungen der Details (vgl. die obige Rückleitung der Allemande, die Takte 30—36, 52—57, 64—67, 81—87 der Gigue und Takt 26—37 der Courante). Niemals zeigt Bachs Linienbildung solche scharfen Akzente, solche eindeutig festgelegten Grenzen und Beziehungen. Die Stetigkeit und Kontinuität einer Bachschen Fortspinnung



kontrastiert stark gegen die motivische Plastik der äußerlich so ähnlich angelegten A dur-Courante. Wollte man in jenem Stück die motivischen Beziehungen graphisch festlegen, so müßte man, wie E. Kurth einmal sagt, ein ganzes System von Bögen, kleineren und größeren, sich überlagernden und getrennten, anwenden — ohne die Vielheit der immanenten Linienbeziehungen durch graphische Mittel wirklich erschöpfend dargestellt zu haben. Kein Spezialfall ist damit beschrieben, sondern ein typisches Problem, eine Personalkonstante Bachs, welche, wohl durch seine objektive Art begünstigt, ihren allgemeinen Hintergrund in der konservativen, „reaktionären" Stellung des Thomaskantors im deutschen Hochbarock findet, jener verhältnismäßig undifferenzierten, wenig individualistischen Haltung, die in vielen wesentlichen Punkten sich von derjenigen der Fortschrittsleute (Telemann!) unterscheidet.

Die ermittelten Divergenzen des inhaltlichen Personalstils legen zum mindesten die Annahme nahe, daß Bach und der Autor der A dur-Suite nicht identisch seien. Einen Schritt weiter noch zu dem zentralen weltanschaulichen Problem, das den Verschiedenheiten der Einstellung zugrunde liegt, die hier mit den Schlagworten „aktiv" und „objektiv" bezeichnet wurden, führt eine Untersuchung von Spezialfaktoren, etwa der Melodik.
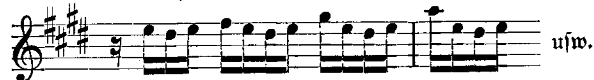
Jede melodische Linie ist ganz zwangläufig durchsetzt von materialen Gegebenheiten, von Richtkräften, die der melodische Baustoff mit sich führt: da sind z. B. die formenden Kräfte der Skalentypen, die Leittonbeziehung, die melodische Tonalität, die Tendenzen der linienimmanenten und der sinfonischen Harmonik, die spezifischen Kräfte der Diastematik und der Rhythmik, die Beziehungen der latenten Mehrstimmigkeit, und noch andere Momente, die mannigfache Verbindungen miteinander eingehen können. Mit all diesen objektiv gegebenen Bausteinen hat der Komponist sich auseinanderzusetzen, und er kann das offenbar in ganz verschiedenartiger Weise tun. Wenn Bach z. B. eine Linie formt, so stellt er die Gegebenheiten des Materials als Gleise, als zwangläufig und objektiv wirkende Kräfte in seine Melodik ein. Die Linienfortschreitung vollzieht sich bei ihm gleichsam mit jener Art von kausaler Bedingtheit, mit welcher sich die physikalischen Massen in den Gravitationsfeldern der allgemeinen Relativitätstheorie bewegen. So verfahren letzten Endes alle Angehörigen seines Personaltypus: die Niederländer, die meisten französischen Komponisten u. a. Eine andere große Gruppe der Schaffenden (Schütz, Telemann, Beethoven u. a.) erblickt den Sinn ihrer Aufgabe gerade darin, jene materialen Kräfte durch persönliche Aktivität zu überwinden, mit ihnen zu kämpfen; es sind Hürden, die es zu beseitigen gilt. Im Ziel, in der subjektiv-persönlichen Leistung des Überwindens liegt hier der Schwerpunkt. Eine dritte, prinzipiell mögliche Stellungnahme ist im vorliegenden Falle irrelevant.

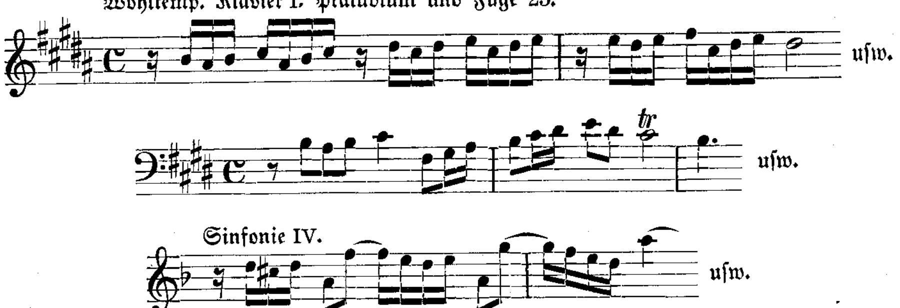
Das eben geschilderte aktive Verhalten des zweiten Typus zu den stofflichen Kräften der Melodik ist nun überall in der A dur-Suite spürbar. Als Beispiel diene das Grundmotiv der Allemande, das flüchtiger Betrachtungsweise leicht als barockes Allerweltsmotiv erscheinen könnte. Es beginnt mit der Tonumspielung  enthält also eine deutlich wirkende Abwärtstendenz im ersten, auftaktigen Motivgliede und gleichzeitig das viel stärkere Aufwärtsstreben des Leittonschritts gis″—a″. Das

Charakteristische des weiteren Verlaufs liegt nun darin, daß der Komponist jener Leittonkraft nicht gerecht wird, daß er sie nicht für eine Evolution nach der Höhe zu benützt, sondern die selbst gesetzte Schranke durch Aktivität überwindet. Innerhalb der Spannungen des gegebenen melodischen Kräftesystems muß die Linie „herabgedrückt“ werden, entgegen jenen hemmenden Kräften. Vom Standpunkt Bachs — allgemeiner: des objektiven Typus — betrachtet, liegt etwas „Unlogisches“ in einer derartigen Fortspinnung.

Eine solche Linie mit der Bedeutung eines relativ geschlossenen Motivs ist bei Bach nicht denkbar. Die Fortführung der oben skizzierten Keimzelle müßte irgendwie jene Leittonkräfte des Beginns berücksichtigen. Alle stilistischen Parallelen, die der Verfasser finden konnte, besitzen nun tatsächlich das angegebene Kennzeichen der Bachschen Objektivität: den „Gleischarakter“. Beginnt Bach mit derartigen Tonumspielungen, so berührt er entweder die obere Zone (vgl. auch das eingangs angeführte Parallelbeispiel):

Sonate III aus den sechs Sonaten für Klavier und Violine; Schlußsatz.
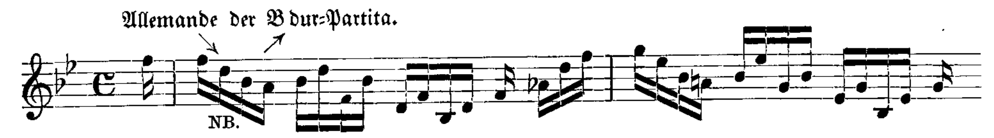




oder er zerlegt durch die Fortführung die reale Stimme in zwei latente Nebenstimmen, von denen die obere sich orgelpunktartig gegen die bewegte Unterstimme staut:



und falls eine Kombination von zäher Diatonik und leichtflüssiger akkordischer Bewegung realisiert wird, so geschieht die Überwindung der Leittonschranken nicht mit Aktivität, sondern durch die natürliche Kraft der zuvor eingeleiteten Abwärtstendenz — also gleisartig:



Es liegt mithin stets ein System von sich durchdringenden Gegenkräften vor, von entgegengesetzt wirkenden melodischen Gleisen, deren Verflechtung den realen Linien-

verlauf gleichsam „wie von selbst“ zu erzeugen scheint. Von solcher objektiven Linienführung ist nun in der Adur-Suite nichts zu finden. Auch die Thematik und Fortspinnung der anderen Sätze zeigt, wie oben schon allgemeiner ausgeführt, allerorten die eigentümliche Überwindung der materialen Gegebenheiten, der natürlichen Schranken, durch persönliche Aktivität.

Sie ist ein spezifisches Kennzeichen jenes personalkonstanten Weltanschauungstypus, den G. Becking in seiner Untersuchung zum Rhythmus generell als „aktiv“ bezeichnet, und zu welchem auch Telemann zählt, wie die in den methodischen Grundlagen völlig verschiedenen Arbeiten von Rutz und Becking übereinstimmend ermittelt haben. Bach gehört dagegen einer anderen Gruppe der Schaffenden an: der „objektivierenden“ oder „darstellenden“ Einstellung, deren Grundzug eine scharfe Distanzierung im Subjekt-Objekt-Verhältnis bildet.

Die allgemeineren kunstphilosophischen Probleme der Typenlehre, die weltanschaulichen Grundlagen der charakteristischen Einstellungen, ihre absolute Personalkonstanz und ihr Verhältnis zu historischen Faktoren, können hier nicht erörtert werden. Eine kurz vor dem Abschluß stehende Arbeit des Verfassers über Bachs Thematik geht auf diese Fragen ein, soweit sie für die typologischen Grundlagen der Bachschen Melodik von Wichtigkeit sind.

Die Autorenfrage erscheint uns nunmehr — durch die parallelgehenden Ergebnisse der formal-stilistischen Untersuchung und der Erörterung einiger inhaltlichen Momente — endgültig zu Gunsten Telemanns entschieden. Immerhin bleibt noch das Vorkommen der Suite in Friedemann Bachs Klavierbüchlein und in den eingangs erwähnten Manuskripten des 18. Jahrhunderts zu erklären. Offenbar hat J. S. Bach eigenhändig die Tanzfolge des Freundes als Übungsstück für den Sohn abgeschrieben — ohne Namennennung, wie es so oft der Brauch war — und jene späteren Manuskripte gehen auf Friedemanns Klavierbuch zurück. So erklärt sich ihre falsche Autorenbezeichnung als Kopistenirrtum, hervorgebracht durch die Annahme, Anonymität bedeute Bachs Verfasserschaft. Möglicherweise liefert ein neuer Telemann-Fund eine weitere philologische Bestätigung der hier vorgetragenen Ansicht.

Bücherschau

Johann Sebastian Bach. Ein Bild seines Lebens. Zusammengestellt von Walter Dahms 8°, 123 S. München 1924, Musarion Verlag.

Das Büchlein ist eine Art von kleinem Gegenstück zu dem „Schubert — Die Dokumente seines Lebens“ von Otto Erich Deutsch, wenigstens in der schönen und begrüßenswerten Absicht, Bachs Lebensbild ganz rein, ohne fremde Zutat, aus seinen Briefen, Suppliken, Eingaben, aus Protokollen, zeitgenössischen Urteilen usw. erstehen zu lassen; diese fragmentarischen Zeugnisse in den Rahmen des sogen. Mizlerschen Nekrologs zu stellen, war ein guter Gedanke. Für uns Menschen von heute, die wir der Größe Bachs uns mehr denn je bewußt sind, wird der Kontrast in dem. die Bürgerlichkeit seines Daseins zu dieser Größe steht, doppelt ergreifend. — Mit der Deutsch'schen Sammlung kann freilich das Büchlein sich an Akribie — und Treue darf man auch in einem nicht der Forschung, sondern dem Liebhaberpublikum dienenden Büchlein dieser Art verlangen — auch nicht entfernt messen. Ich habe z. B. den berühmten Brief an Erdmann, Bachs wertvollstes autobiographisches Dokument, mit einer Photographie des Originals verglichen: ein Dutzend kleinere oder größere Abweichungen reichen nicht. Es heißt auf S. 80, Z. 13 Ansehen, nicht Ansinnen, Z. 14 besagtem, statt gesagtem; erstere Frau, nicht erste Frau; Ohrtes, statt Orthes usw. Eine kurze Einleitung von Dahms ist in ihrer Phrasenhaftigkeit das Gegenbeispiel Bachscher Schlichtheit. Es ist nicht bloß unerträglich, sondern auch nicht wahr, wenn es etwa heißt: „Von ihm [Bach] stammen die schwermütige Heiterkeit Mozarts, wie die einsamen Gesänge Beethovens, die romantische Verträumtheit Schuberts und Schumanns, wie die frommen Dithyramben Bruckners. Am Ende ihrer Tage und ihres Schaffens kehren sie alle in seine Arme zurück, und ihre Klänge versinken in den Weltkreis, den seine Fugen um die Musik spannen“. A. E.

De Bekker, L. J. Black's dictionary of music and musicians from the earliest times to 1924. 8°. London 1924, Black. 21 sh.

Bishop, W. E. The Mozarabic and ambrosial rites. Four essays in comparative liturgy. Edited from his papers by C. L. Feltoe. 8°. London 1924, A. R. Mowbray. 5 sh.

Bruger, Hans Dagobert. Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute, Baßlaute, doppelchörige und theorbierte Laute. Teil I, Heft 1. „Für den anfahenden schüler“. 4°, XV, 40 S. Wolfenbüttel 1925, J. Zwißler. 5 Rm.

Cœuroy, André. Weber. (Les Maîtres de la Musique.) 8°, IV, 188 S. Paris 1925, Félix Alcan. 9 Fr.

Danckert, Werner. Geschichte der Gigue. (Veröffentlichung. d. Musikwiss. Seminars d. Univ. Erlangen, Bd. 1.) 4°, III, 172 S. Leipzig 1924, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. 6 Rm.

Droz, E., et G. **Thibault.** Poètes et musiciens du 15e siècle, ill. de 14 phototypies tirées à la main. (Docum. artist. du 15e siècle.) 4°. Paris 1924, E. Droz, 13 Avenue Félix Faure. 90 Fr.

Eimert, Herbert. Atonale Musiklehre. gr. 8°, VII, 36 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Ganymed. Jahrbuch für die Kunst. Hrsg. v. J. Meier-Graefe, geleitet v. W. Hausenstein. 5. Bd. 4°, VIII u. 248 S. München 1925, R. Piper & Co. 40 Rm.

[Darin: Einstein, Alfred, Heinrich Schütz. S. 104—120.]

Gräner, Georg. Anton Bruckner. (Die Musik, Bd. 51.) kl. 8°, 95 S. Leipzig [1924], Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. 1.80 Rm.

Gray, Cecil. A survey of contemporary music. 8°. London 1924, Milford. 7 sh. 6 d.

Grunsky, Karl Franz Liszt. (Die Musik, Bd. 15.) kl. 8°, 97 S. Leipzig [1924], Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. 1.80 Rm.

Himonet, André. Lohengrin de R. Wagner. Étude historique et critique; Analyse Musicale. (Les Chefs-d'œuvre de la musique, publiés sous la direction de Paul Landormy.) kl. 8°, 175 S. Paris [1925], Paul Mellottée. 3.50 Fr.

Jöde, Fritz. Musikschulen für Jugend und Volk. Ein Gebot der Stunde. 8⁰, 64 S. Wolfenbüttel 1924, J. Zwißler. 2.50 Rm.

Istel, Edgar. Peter Cornelius [Neudruck]. (Musiker-Biographen Bd. 25.) kl. 8⁰, 127 S. Leipzig [1924], Ph. Reclam jun. —.60 Rm.

Kallenbach-Greller, Lotte. Grundriß einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellung des Buches von Paul Bekker „Von den Naturreichen des Klanges". 8⁰, 40 S. Als Privatmanuskript gedr. 1925. Verkaufsstelle: Breitkopf & Härtel, Berlin, Potsdamerst. 21.

Klinghardt, Hermann. Sprechmelodie und Sprechtakt. 2. Abdr. Mit ein. Geleitwort v. Max Walter. gr. 8⁰, 31 S. Marburg 1925, N. G. Elwertsche Verlh. 1.20 Rm.

Krug, Walter. Beethovens Vollendung. Eine Streitschrift. gr. 8⁰, 275 S. München 1924, Allg. Verlagsanstalt. 4.50 Rm.

Laurie, David. The Reminiscences of a Fiddle Dealer. 8⁰. London 1924, T. Werner Laurie. 7 s 6 d.

Leipoldt, Friedrich. Gesamtschule des Kunstgesanges. Bd. 2. Vokalgruppe ö–ä–e. 4⁰, 39 S. Leipzig 1924, Dörffling & Franke. 4 Rm.

Lillie, Lucy C. The story of music and musicians. 8⁰. London 1924, Harpers. 5 sh.

Martienßen, Franziska. Das bewußte Singen, Grundlegung des Gesangsstudiums. Leipzig 1922, C. F. Kahnt.

Selten noch habe ich ein Buch über Singen und Gesangstudium mit solchem Interesse fertig gelesen als gerade dieses. Wie in jedem der neu erschienenen Werke dieses Stoffgebiets, so werden auch hier die bekannten strittigen Probleme aufgerollt. Manch alte Weisheit kommt wieder zu Ehren, mit mancher neueren Ansicht wird gebrochen; aber immer ist die notwendige Verbindung zwischen theoretisierender Wissenschaft und beweiskräftiger Praxis hergestellt.

Besonders geglückt sind alle jene Erklärungen, wo die Verfasserin die psycho-physiologischen Vorgänge des Singens dem Schüler „bildhaft" zu machen versucht, wie die Vorstellungen über Lockerung und Spannung, über Register, über Farbe und Beleuchtung der Töne. Mit dem ganzen Rüstzeug der Hilfswissenschaften wohl vertraut, weiß die Verfasserin die schwierigsten Abstrakta in kluge und doch warme Worte zu fassen. Ganz hervorragend in der Auswahl und Darstellung ist der Abschnitt über das Erfahrungswissen der alten Italiener. Was hier in knappen 20 Seiten alles enthalten ist! Alles in allem ein vorzügliches Werk für jeden Gesangstudierenden, ein unentbehrliches Werk für den Gesanglehrer. Kein geringerer als Meister Johannes Messchaert hat dem Buche seiner Schülerin das Geleitwort gegeben. Markus Koch.

Mathias, Fr. X. Organum comitans ad proprium de tempore Adventus, Nativitatis, Epiphaniae usque ad dominicam VI. post Epiphaniam gradualis Romani quod iuxta editionem Vaticanam harmonice ornavit Fr. X. Mathias. Ed. 3. 4⁰, IV, 139 S. Regensburg 1924, Fr. Pustet. 5 Rm.

Meyer, Waldemar. Aus einem Künstlerleben. 8⁰, 112 S., 25 Taf. Berlin 1925, G. Stilke. 4.50 Rm.

Muschler, Reinhold Conrad. Richard Strauß. (Meister der Musik, Bd. 3.) gr. 8⁰, IX, 636 S. Hildesheim [1924], F. Borgmeyer. 14 Rm.

The **Musical Prouerbis** in the Garet at the New Lodge in the Parke of Lekingfelde. Edited by Philip Wilson. 8⁰. Humphrey Milford, at the Oxford Univ. Press, 1924. 5 sh.

Vereinigter **Musiker-Kalender** Hesse-Stern. Jg. 47. 1925. Tl. 1 [2]. Bd. 1, 2. 16⁰, 160, 38 S., 530, 38. 556 S. Berlin [1924], Max Hesses Verl. 4.50 Rm.

Nejedly, Zdenek. Frederick Smetana. 8⁰. London 1924, G. Bell. 5 sh.

Nottebohm, Gustav. Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803. Beschrieben u. im Ausz. dargest. Neue Ausg. mit Vorwort von Paul Mies. 4⁰, VII, 43, 80 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 4.50 Rm.

Orel, Dobroslav. Ján Levoslav Bella K 80 narozeninám seniora slovenské hudby.

(Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě Ročnik II. Číslo 25 [8].) 8°, 166 + 36 S. Preßburg 1924, Vydala filosofická fakulta university Komenského v podporou Ministerstva Školstva Národnej Osvety.

Prinke, Siegfried. Altsteirische Volkstänze. Reihe 1. 2. Musikbearbeitung von Hans Pröll. (Tänze u. Reigen, Heft 12. 13.) 8°, 29 + 21 S. Leipzig [1924], A. Strauch. Je 2 Rm.

Richter, E. Friedrich. Traité complet de contrepoint. Trad. de l'allemand par Gustave Sandré. 3. éd. gr. 8°, VI, 230 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Robson, R. Walker. The Repertoire of the Modern Organist. 8°. London 1924, Musical Opinion Office. 3 sh.

Sandberger, Adolf. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2. Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur. gr. 8°, 365 S. München 1924, Drei Masken-Verlag. 12 Rm.

Schnapp, Friedrich. Heinrich Heine und Robert Schumann. (Heine-Gedächtnisdruck 5.) 4°, X, 67 S. Hamburg [1924], Hoffmann & Campe. 12 Rm.

Schöberlein, Ludwig. Musica sacra für Kirchenchöre. 6. verb. Aufl. Neu hrsg. v. Friedrich Spitta. gr. 8°, 4, 167, 32 S. Göttingen 1924, Vandenhoeck & Ruprecht. 2.70 Rm.

Schubert's Songs Translated. By A. H. Fox-Strangways and Steuart Wilson. 8°. Humphrey Milford, at the Oxford University Press. 1924. 10 sh. 6 d.

Sörnsen, Niels. Meine Laute. 4. Aufl. (Wege zur Praxis.) 8°, 92 S. Stuttgart [1924], Franckh. 2 Rm.

Speyer, Eduard. Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790—1878. Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen, dargestellt v. sein. jüngsten Sohne. 4°, XV, 454 S. München 1925, Drei Masken Verlag. 12 Rm.

Steinitzer, Max. Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. (Beiträge zur Stadtgeschichte hrsg. v. Dr. F. Schulze u. Dr. J. Hofmann V.) kl. 8°, 70 S. Leipzig 1924, Walter Bielefeld. 3 Rm.

Das feinsinnige Schriftchen ist zur rechten Zeit erschienen: hat Carl Reineckes Geburtstag sich doch am 23. Juni 1924 zum hundertsten Male gejährt. Reinecke, seit 1860 Dirigent der Gewandhauskonzerte, hat seit dem Dezember 1884, da der neue Bau des Gewandhauses eingeweiht wurde, bis zum März 1895 die ersten 230 Konzerte des berühmten Instituts im neuen Heim geleitet. Aus eigenstem Erleben versteht es Steinitzer, uns die Eigenart dieser Leitung, ihre Stärken — das Streben nach objektiv getreuer Wiedergabe der Partitur — und ihre Grenzen, die namentlich bei Beethovens Höhenwerken zutage traten — nahezubringen: Reinecke war der Typ des „apollinischen" Interpreten. Der Interpretation entsprach die Auswahl der Programme, die eine Übersicht über die gemäßigte deutsche Romantik boten und die, bei aller Liberalität, gewisse, R. wider den Geschmack gehende Werke freilich konsequent ausschlossen — ein Vergleich mit den Programmen der Münchener Musikalischen Akademie im gleichen Zeitraum zeigt, wie viel mehr dort der „fortschrittliche" Kunstjünger auf seine Kosten kam. Das Büchlein wird so zum charakteristischen Ausschnitt Leipziger Kulturgeschichte: zur Ehrung Reineckes wird es durch die aufs feinste abwägende Geschichte seines erzwungenen Rücktritts — solche Fälle sind Proben echten Charakters, und Reinecke hat sie bestanden. Besonders erfreulich berührt die persönliche und objektive Haltung von Steinitzers Schilderung, der schriftstellerische Geschmack: dergleichen ist noch so selten in unserer Zunft! A. E.

Strantz, Ferdinand von. Opernführer. kl. 8°, 448 S. Berlin [1924], A. Weichert. 3 Rm.

Tamura, H., Dr. Prof. a. d. Kais. Musikakademie zu Tokyo. Vollst. Übersetzung v. E. Hanslicks „Vom Musikalisch Schönen" ins Japanische, mit ästhetischer und kritischer Einleitung. 8°, LXXXVI u. 306 S. Tokyo 1924.

Wagner, Richard. Briefe an Hans Richter. Hrsg. v. Ludwig Karpath. 8°, XVI, 177 S. Wien 1924, Paul Zsolnay.

Neun von diesen genau hundert Briefen waren bereits bekannt — fünf von den neun stehen auch in dem Briefband „Richard Wagner an seine Künstler" (1908). Ihrem Ton nach sind sie

den Briefen an Hans von Bülow am nächsten zu stellen: der junge Kapellmeister, der als Dreiundzwanzigjähriger als Mithelfer bei der Kopie der Meistersinger nach Triebschen kam, war einer der Menschen, die Wagner wirklich geliebt und denen er — trotz einer Trübung, die im Brief vom 30. Juni 1875 echt Wagnerschen Ausdruck findet — vertraut hat; das Verhältnis des „Meisters" zu seinem „Gesellen" gibt fast jeder Zeile die launige und warme Färbung. Es sind die verschiedenen Stationen von Richters Laufbahn: München, bis zur berühmten Amtsniederlegung vor der ersten „Rheingold"-Aufführung; Brüssel, wo Richter 1870 den „Lohengrin" herausbrachte; Budapest; Wien — die Wagners Äußerungen bestimmen; am wichtigsten für das Bayreuther Werk natürlich der mächtige Helfer aus Wien. Für den Sinn des Wagnerschen Schaffens bedeutsame Stellen sind selten, aber sie sind vorhanden: über den Vortrag von Beckmessers Werbelied, über Bewegungscharakteristik und Kostüm Loges, wie über die Kostümfrage im „Ring" überhaupt; vor allem aber Grundsätzliches über Gesangsmethode. Seine Stellung zu Belgiern und Franzosen formuliert Wagner einmal sehr plastisch. Karpaths Bemerkungen und einführende Worte sind sachgemäß und ausreichend; S. 61 kann es sich aber, am 24. Mai 1870, unmöglich schon um den Kaisermarsch handeln. A. E.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte Gesangsmusik aus dem 15.—18. Jahrhundert. Gesammelt, kritisch durchgesehen u. f. d. prakt. Gebrauch eingerichtet unter d. Leitung v. Hermann Müller-Paderborn. I. Reihe, Nr. 1: Claudio Monteverdi (1567–1643) „Seht dort murmelnde Wellen" — Ecco mormorar l'onde, Madrigal f. 5st. gem. Ch. Leipzig [1925], Kistner & Siegel. Part. 1.50 Rm.

Die neue, begrüßenswerte und die herrlichsten Dinge verheißende Sammlung hätte nicht besser eröffnet werden können als mit dem wahrhaft zauberischen Naturstück Monteverdis von 1590 (aus dem 2. Buch der Madrigale), das freilich schon von Arn. Mendelssohn neugedruckt worden ist — und es gibt so viele ungedruckte Madrigale Monteverdis! Prof. Müller hat den Notentext mit sparsamen und überlegten Vortragszeichen versehen und eine glänzende, zugleich treue und formvollendete Übertragung geliefert — es sind Verse keines Geringeren als Torquato Tassos — wie ja dies zweite Madrigalbuch überhaupt dem Tasso huldigt. In der Taktstrichfrage hält Müller sich an die alte und vernünftige Regelmäßigkeit, die eben den Absichten der Alten, zum mindesten in diesem Falle Monteverdis, gemäß ist. A. E.

Bach, Carl Phil. Em. Sonata Gdur (Sonata a due Violini e Basso) für 2 V. u. Pfte. bearb. von B. Hinze-Reinhold. Leipzig 1924, Leuckart. 4 Rm.

Biber, H. J. F. Passacaglia f. Violine allein. Köln [1924], Tischer & Jagenberg. 2 Rm.

Dittersdorf. Streichquartett Gdur Nr. 3. Part. 8°, 16 S. Wien 1924, Wiener Philh. Verlag. —,50.

Dittersdorf. Streichquartett Esdur Nr. 5. Part. 8°, 20 S. Wien 1924, Wiener Philh. Verlag. —.50 Rm.

Janequin, Clément. Deux Chansons pour chœur mixte, à cinq voix. Reconstituées et mises en Partition par Maurice Cauchie. (Le Caquet des femmes. La Jalouzie). Paris 1924, Rouart, Lerolle & Co. 6.75 + 1.50 Fr.

Mozart, W. A. Klavierkonzert Esdur (K.-V. Nr. 482). Kleine Partitur. 8°. Leipzig 1924, E. Eulenburg. 1.50 Rm.

Nederlandsche Muziek van 1600 tot heden voor Orgel of Harmonium. Gezangschikt in chronologische volgorde door C. F. Hendriks Jr. 94 S. Amsterdam 1924. Seyffardt's Muziekhandel.

Das Album, das ein schönes Bildnis von Sweelinck nach einem Ölbild, das Faksimile einer Tokkata dieses Großmeisters in deutscher Orgeltabulatur und eines Psalms von E. van Eem enthält, bringt an Stücken älterer Meister eine Tokkata von Sweelinck in äolischer Tonart, einen Psalm (15) aus Anthoni van Noordts Tabulaturbuch 1659, eine cmoll-Fuge von Q. van Blancken-

burg, ein merkwürdiges, altklassischem Ausdruck noch sehr nahestehendes Adagio in Edur aus einer Cembalo-Sonate von C. G. Geilfus († 1740 als Organist der Lutherkirche zu Utrecht), eine sehr lustige und „galante" Gdur-Fuge von C. F. Hurlebusch, und ein Largo à la Haydn von E. F. Ruppe (geb. 22. Aug. 1753 zu Salzungen, Universitätsmusikdirektor zu Leiden). Dann kommt mehr oder weniger — meist weniger — gutes 19. Jahrhundert von Musikern meist bloß lokaler Bedeutung: die Sammlung kann und will nicht mehr als Kostproben bieten und ist mit sorgfältigen biographischen Notizen versehen. A. E.

Paganini, Nicolo. Op. 1. 24 Capricen f. V. allein. Bearb. von Florizel v. Reuter. Leipzig 1924, E. Eulenburg. 2.50 Rm.

Porpora, Niccolo. Sonate (4) a Tre Instromenti. Sinfonie da Camera.) Scelte, elaborate e trascritte per 2 due Violini e. Pf. da G. Laccetti. Neapel (1924), F. Curci.

Purcell, Henry. „Dido and Æneas", hrsg. und für Orchester gesetzt von Artur Bodanzky. Klavierauszug von G. Blasser. Wien—New York [1924], Wiener Philharmonischer Verlag.

Bodanzky stützt sich auf die Partitur der Londoner „Musical Antiquarian Society". Es sei vorausgeschickt, daß mir diese früheste Neuausgabe der Oper Purcells (erschienen 1841) nicht zugänglich war, dafür aber die endgültige Partiturausgabe der „Purcellgesellschaft", die doch wohl den heute als authentisch geltenden Notentext enthält und jedem Neudruck zugrunde liegen müßte. Eine Vergleichung dieser letzteren Vorlage mit Bodanzkys Bearbeitung dürfte daher genügen, um Vorzüge und Mängel der neuen Ausgabe festzustellen, soweit dies nach dem Klavierauszug möglich ist.

Leider scheinen mir die Vorzüge sehr selten, die Mängel erschreckend groß zu sein, und das ist der Grund, weshalb eine Warnung vor der Umsetzung dieses — kurz gesagt! — Kapellmeistererzeugnisses in die Praxis notwendig erscheint. Bodanzkys „Orchestrierung" ist wohl aus der richtigen Erkenntnis geboren, daß die Oper in ihrer originalen Gestalt nicht für unsere modernen Bühnenhäuser taugt. Wie uns überliefert ist, komponierte sie Purcell 1680 für eine Liebhaberaufführung des Tanzmeisters Josias Priest. Dementsprechend begnügte er sich mit einem Streichorchester, dem er indessen allen Schmelz und Schwung seiner rhythmischen und melodischen Begabung verlieh. Bodanzky glaubte, zum modernen Gebrauch die Oper für volles Orchester mit Holzbläsern (ohne Klarinetten), Blechinstrumenten und Pauke umkomponieren zu müssen. Uns scheint, daß dies Unterfangen an sich verfehlt ist, und man sich damit begnügen sollte, „Dido und Aeneas" nur an Stätten aufzuführen — und solche sind allerwärts zu finden —, die sich für die originale Wiedergabe eignen. Gleichwohl wäre der Versuch anerkennenswert, wenn er mit weniger Routine, aber mehr Gewissenhaftigkeit ausgeführt worden wäre.

Vom Klangbild der Ouvertüre vermittelt der Klavierauszug ein unvollkommenes Bild. Um so drastischer offenbart gleich die erste Gesangsnummer die Methode des Bodanzkyschen Orchestersatzes. Der Alt-Arie, im Original ohne Orchester, ist eine akkordische Begleitung untergelegt, die wörtlich die Aussetzung des Continuo, die hinzugefügte Klavierstimme der Purcellgesellschaft, für Streichquartett instrumentiert! Daß überhaupt die hartnäckig durchgeführte Orchestrierung der Continuonummern heute noch möglich ist und vorgelegt wird, gibt doch zu denken; der Urheber dieser vermeintlich sehr zeitgemäßen Fassung steht in Wahrheit noch auf dem Standpunkt des 19. Jahrhunderts, das Bachsche Rezitative mit vierstimmiger Violoncellbegleitung vorführte. Kleinere Hinzufügungen, wie die Sechzehntelechos in Nr. 10 (S. 23) des Klavierauszugs, mögen erlaubt sein, warum aber ist im sechsten Takt desselben Stücks die originale Violastimme nicht ins Notenbild aufgenommen? Warum ist ferner der für die Gestaltung so wichtige Verbindungstakt am Ende des vorangehenden Rezitativs fortgelassen? Purcell bedient sich gern ostinater Bässe. Soll es die Wirkung steigern, wenn, wie in Nr. 19, das Ostinatomotiv in punktierte und dreiteilige Rhythmen zerlegt wird (S. 48), und dies in einer Nummer, die überhaupt von willkürlichen Änderungen strotzt? Zuweilen werden Varianten der Singstimme vom Bearbeiter dadurch sanktioniert, daß er sie im hinzugefügten Orchesterpart imitierend weiterspinnt, z. B. im Rezitativ Nr. 30 (S. 81), Takt 2—3 den Viertelgang, der von dem reichen rhythmischen Leben des Originals übriggeblieben ist. Wie sehr der Geist dieser neuen Partitur dem Purcells widerstreitet, zeigen indessen am klarsten zwei charakteristische Stellen: im Rezitativ Nr. 11 (S. 33) ist der ferne Klang einer Jagd, in Nr. 20 (S. 50) das Rollen des Donners durch ein übereinfaches

akkordisches Motiv angedeutet, das jedoch vollkommen der Illusion genügt; Bodanzky ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, Hörner, Trompeten und Paukenwirbel anzuwenden, komponierte aber leider anstelle des Dreiklangs eigene, überaus banale Akkordfolgen. Das heißt mit grober Hand ein zartes Gewebe zerstören. Purcells „Dido" gehört gerade wegen der Ökonomie ihrer Mittel in die erste Reihe unter den Meisterwerken älterer Tonkunst. Wer bei der auf dem Original fußenden, äußerst glücklichen und stilentsprechenden Vorführung durch Hermann Scherchen (Tonkünstlerfest 1924, Frankfurt a. M.) den ergreifenden Schlußgesang Didos, eine Passacaglia, gehört hat, wird sich der herrlichen Wirkung erinnern, wenn die Singstimme über dem zart grundierenden Streichorchester einsetzt. Unser Bearbeiter hat auch dies durch Realisierung der Oberstimme im Orchester zerstört.

Der vokale Teil gibt ebenfalls Anlaß zu verschiedenen Ausstellungen. Häufig sind die Kadenzen verändert, obwohl die herbe Schreibart Purcells m. E. für moderne Ohren eher taugt, als die glatte des Herrn Bodanzky. So ist es etwa der Fall in Nr. 28 (S. 74, Takt 5, und S. 77, Takt 4—6). Hier ist auch (S. 73) der Einsatz Didos durch Verkürzungen und Pausen seines Charakters entkleidet, kurzatmig gemacht, ähnlich wie (S. 81) der Belindes, die bei Bodanzky übrigens Anna heißt. In Nr. 22 fehlen (S. 56) nicht weniger als 21 Takte, die schönsten, die in der Rolle des Aeneas überhaupt enthalten sind. Das Stück kadenziert mit drei Takten von rätselhafter Herkunft nach Bdur statt amoll. Diese Fassung bleibt, selbst eine alte Vorlage vorausgesetzt, weit hinter derjenigen der Purcell-Gesamtausgabe zurück.

Ein Hauptbestandteil von „Dido und Aeneas" sind die Chöre, für die Purcell einen besonderen homophonen Typus im dreizeitigen Takt geschaffen hat. Hier merkt man häufig die bessernde Hand des Herausgebers, der (z. B. S. 53) unbequeme Stellen vorsichtig ändert, allerdings auch dies nicht immer mit Glück. Denn im Seemannschor (S. 59 unten) ist der ursprünglich spätere Einsatz der Oberstimme ein bewußtes Mittel der Steigerung, das bei gleichzeitigem Eintritt aller Stimmen fortfällt. Ein grober Verstoß ist ferner die Verbesserung des Alt in Nr. 29 (S. 80, Takt 2); hier stehen jetzt Füllnoten, während er doch ein Motiv zu singen hat, das die freie Umkehrung des kanonisch vorhergehenden Soprans und des Tenors ist, und das seinerseits vier Takte später vom Baß imitiert wird. Auf die abgeänderten Kadenzen der Chöre (vgl. S. 21, 54) paßt das oben über die Solopartien Gesagte. In dem prachtvollen Chor Nr. 17 ist das „Echo" sprachlich singbarer gemacht, obgleich gerade die halben Wörter verblüffend naturähnlich wirken müßten. Ein „Hexenchor", der das Rezitativ Nr. 12 mit belebendem 3/4-Rhythmus unterbricht, ist gestrichen.

Als letzter und schwerster Vorwurf ist das Fehlen höchst charakteristischer Instrumentalsätze zu beanstanden, und zwar nach Nr. 11 „the triumphing dance", der den ersten Akt der Bodanzkyschen Einteilung sehr gut abschließen würde; zwischen Nr. 17 und 18, wo sich im Original der einzige Zwischenakt findet, fehlen der großartige Furientanz („Echo dance") und ein die neue Szene eröffnendes Ritornell, das durch seine eigenartige Zusammensetzung aus zwei Fünftaktgruppen fesselt. Nach Nr. 27 fehlt der zweiteilige Hexentanz (Presto-Allegro), eine wahrhaft dämonische Musik. Ein anderer Tanz (Nr. 24) scheint mir zu sehr vom Herausgeber verarbeitet, um irgendwie diese Lücken zu ersetzen. Alle kleineren Abweichungen aufzuzählen, erforderte einen ganzen „Revisionsbericht"; manches als Druckfehler zugegeben, bleiben dennoch arge Eingriffe. So beginnt das heroische Rezitativ Nr. 20 in Ddur, nicht aber Moll! S. 19 steht im vorletzten Takt im Baß g statt gis, S. 31, Takt 4 ebenso as statt a; S. 74 darf erst die drittletzte Note fis lauten! Hinzu kommt schließlich eine deutsche Übersetzung von R. St. Hoffmann, welche der in Frankfurt angewandten Dr. Heinrich Simons bei weitem nachsteht. Es dürfte wohl erwiesen sein, daß eine deutsche Aufführung des Werkes in der Bearbeitung von Artur Bodanzky nicht in Frage kommen darf. Peter Epstein.

Ritter, Theodor. Gitarre-Studien f. angehende Solo-Gitarristen u. Sänger zur Gitarre. Ausgewählte leichte Studienwerke alter Meister f. 1 u. 2 Gitarren. Lieder mit Gitarrebegleitung. 15 × 23 cm. 72 S. Leipzig [1924], F. Hofmeister. 1.50 Rm.

Schütz, Heinrich. Der 23. Psalm. Aus dem 3. Teil der Symphoniae sacrae 1650. Eingerichtet von Karl Friedrich. (Jöde, Der Musikant. Beiheft Nr. 2.) 8⁰, 16 S. Wolfenbüttel 1924, J. Zwißler. —.75 Rm.

Mitteilungen

Die Preußische Akademie der Wissenschaften hat Prof. Dr. Hermann Abert zum ordentlichen Mitglied ihrer philosophisch-historischen Klasse gewählt. Damit ist die Musikwissenschaft zum ersten Male in dieser Körperschaft vertreten.

In der 2. Nr. der „Note d'Archivio" macht Monf. Raffaele Casimiri die Mitteilung, daß er die Fixierung von Palestrinas Geburtsdatum auf den 9. Mai 1525 nicht aufrecht erhalten könne (vgl. ZfM VI, 635). Das Dokument, auf das er sich stützte, hat sich als eine Fälschung erwiesen.

Für den vor 200 Jahren verstorbenen Herzoglich Weißenfelsischen Hofkapellmeister Joh. Phil. Krieger fand am 4. Febr. in der Stadtkirche zu Weißenfels, wo er so oft gewirkt, eine Gedächtnisfeier statt, die ausschließlich seinem Schaffen gewidmet war. Unter Leitung des Kantors Stoffel wurde die Choralkantate „Eine feste Burg" gesungen; ferner: „Wo wilt du hin, weils Abend ist", und die Weißenfelser Trauermusik „Die Gerechten werden weggerafft". Das Städt. Orchester spielte Teile aus der Feldmusik, Frl. Anna Linde-Berlin Instrumentalwerke für Cembalo. Prof. Arno Werner-Bitterfeld sprach über Krieger und seine Bedeutung.

Die Bibliothek des Schlosses Ehreshoven (im Oberbergischen) wird im Februar d. J. bei M. Lempertz' Antiquariat (Inhaber: P. Hanstein u. Söhne), Bonn, versteigert werden, eine Büchersammlung, die in ihrer Geschlossenheit ein Bild gibt von den vielseitigen Interessen eines alten rheinischen Adelsgeschlechts, dessen jeweilige Repräsentanten in engster Fühlung mit dem politischen und künstlerischen Leben ihrer Zeit standen.

Der illustrierte Versteigerungskatalog enthält u. a. auch eine Abteilung „Musik", in der sich die Entwicklung der Jahrzehnte etwa von 1750—1810 wiederspiegelt. Sie enthält zahlreiche Seltenheiten der theoretischen und praktischen Musik, Partituren von Opern und Oratorien, Vokal- und Instrumentalmusik in zeitgenössischen Abschriften und Originaldrucken sowie mehrere Originalmanuskripte.

Auf die Besprechung von Hans Schümanns „Monozentrik" durch Paul Mies in der Bücherschau dieser Zeitschrift erhalten wir folgende Erwiderung des Verfassers:

1. Ich denke gar nicht daran, auf den von H. Riemann vergeblich gesuchten und von Stumpf mit Recht verworfenen „Untertönen" eines schwingenden Tonerzeugers und dessen Obertönen meine Musiktheorie aufzubauen. Es ist merkwürdig, welche harmonische Verwirrung und Illogik das physikalische Phänomen der Partialtonreihe bisweilen hervorruft. Vielleicht liegt das mit an der landläufigen, nicht ganz glücklichen Verdeutschung der „sons harmoniques" in „Obertöne", — „Teiltöne" wäre jedenfalls besser. Wir sind in den Harmonieverhältnissen der praktischen Musik aber doch keineswegs auf die Reihe der Teiltöne einer schwingenden Saite angewiesen, wenn wir deren Grundton als harmonischen Ausgangspunkt wählen. Wir können, z. B. von einer bestimmten „Zentral"-Saite ausgehend, sowohl eine beliebige Reihe ihrer Partialtöne auf anderen, höher klingenden, „oberen" Saiten darstellen, als auch — das ist doch klar — auf wieder anderen Saiten tiefere, „untere" Töne, die zu den Partialtönen der Zentralsaite ihrem Tone gegenüber in genau reziproken Schwingungs-Wertverhältnissen stehen. Dazu brauchen wir nicht einmal ein Instrument mit vielen Saiten; die Fähigkeit dazu hat ebenso jeder Geiger oder Sänger, der nach „oben" und „unten" eine Oktave, Quint usw. bilden kann. Wenn ich in meinem Buche gelegentlich von „Obertönen" spreche, so spreche ich jedenfalls stets von Unterton-„Begriff", Unterton-„Werten" oder Unterton-„Wert"verhältnissen, um der allgemeinen Unklarheit etwas zu begegnen. Ich würde es begrüßen, wenn man mir eine bessere Kollektivbezeichnung als „Ober"- und „Unter"-Tonwert vorschlagen könnte.

Die einfache Methode, Wertverhältnisse in einem Koordinatennetz dem Auge bildhaft erscheinen zu lassen, findet der Referent „seltsam". Diese seltsame Methode findet aber überall An-

wendung, wo es sich um zahlenmäßig darstellbare Verhältnis-Vergleiche handelt, z. B. in der analytischen Chemie.

2. Die Begründung „weil man es bislang noch nicht bemerkt hat" für die Bezeichnung einer neuen Auffassung als „Nonsens" dürfte auch bescheidensten Gemütern nicht genügen.

3. Daß der Tonika Dreiklang „doch wohl" konsonant sein müsse — wohlgemerkt lediglich im Stumpfschen Sinne — ist zwar eine Behauptung, aber kein Gegenbeweis gegenüber der von mir aufgezeigten Bedeutung der pythagoräischen Terzen. Hier spukt wieder die Obertonreihe, eine mehrtausendjährige pentatonische Kunstmusik bleibt der Einfachheit halber unbeachtet. Es dürfte zum Nachdenken anregen, daß nach meinen Darlegungen der Tonika-Dreiklang sich von allen Dominantdreiklängen dadurch unterscheidet, daß seine Struktur pythagoräisch ist, d. h. sich auf den „einfachsten" Wertverhältnissen „2" und „3" aufbaut, während alle Dominantdreiklänge den „komplizierten" Verhältniswert „5" in sich bergen. Woraus sich u. A. die Natürlichkeit der kadenzmäßigen Rückkehr zur „einfachsten Verhältnisform", nämlich zum Tonikadreiklang erklärt. Man höre übrigens einmal genau zu bei einem Schluß-Tonikadreiklang der Thomaner in Leipzig!

3. In dem geometrischen Teile der Besprechung hat der Referent die wesentlichsten Punkte übersehen, nämlich einmal, daß es auf Grund meiner Ausführungen darauf ankommt, daß 3 Punkte (Dom.-Dreiklang) und deren symmetrische Gegenpunkte als entsprechender „antiphoner" Dominantdreiklang auf einer Ellipse usw. liegen müssen. Zweitens hat er übersehen, daß nach meinen Darlegungen nur diese 6 emmelischen Töne koordinatenmäßig als Kegelschnittpunkte erscheinen.

5. Über „Temperatur" dürfte Bild IV meines Tonweisers dem Referenten die nötige Aufklärung geben. Bezüglich der „logischen Notwendigkeit gerade der 12-stufigen Temperatur" verweise ich auf meinen Artikel „Vierteltöne und Monozentrik" im 1. Augustheft des Jahrgangs 1924 der Neuen Musik-Zeitung.

4. Eine Besprechung der philosophischen Zusammenhänge meiner harmonischen Betrachtungen mit chinesischen, altsemitischen und altgriechischen Lehren — einer der wesentlichsten Punkte meines Buches — beschränkt der Ref. auf die Anführung eines einzelnen, aus dem Zusammenhange gerissenen Spruches. Naturgemäß ist eine gute Kenntnis z. B. chinesischer Philosophie nicht allgemein zu verlangen, immerhin dürfte sie Voraussetzung für eine sachliche Kritisierung meines Buches sein.

H. Schümann.

Herr Prof. Dr. Hans Joachim Moser hat sich zu Dr. Gustav Beckings Kritik seiner „Deutschen Musikgeschichte" im letzten Heft, sowie zu früheren kritischen Bemerkungen von Prof. Paul Eickhoff und Prof. Heinrich Rietsch ausführlich geäußert. Der Beitrag, der seines Umfangs wegen ins Februar-Heft nicht mehr aufgenommen werden konnte, wird im März-Heft erscheinen.

Februar	Inhalt	1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft | 7. Jahrgang | März 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique

Von

Walther Vetter, Danzig

Nicht von ungefähr spinnen sich Glucks Beziehungen zur französischen Opernkunst[1]. Er kam zwar von der neapolitanischen Oper her und hatte sich jahrzehntelang als Komponist italienischer Richtung bewährt, aber die Methoden der Neapolitaner entsprachen keineswegs in allen Stücken seiner innersten Neigung, und jene „Bewährung" vollzog sich nicht ohne den — anfangs unbewußten und kaum empfundenen — Druck einer auf Überlieferung und Erziehung zurückgehenden Gewöhnung. Vor allem vertieft sich Gluck aber in seiner italienischen Zeit nicht etwa stetig in die Kunstgattung der opera seria, sondern er kehrt sich, wie ich letzthin nachzuweisen versucht habe[2], von ihr als künstlerischer Gesamterscheinung nach und nach und unter unvermeidlichen Rückschlägen ab, so daß man geradezu von einer Entwicklung Glucks zum Opernreformator reden darf. Worin lag nun aber der tiefere Grund für diese Abkehr, für diese Entwicklung? Die Zusammenhänge offenbaren sich demjenigen, der vom Standpunkt der taurischen Iphigenie, über die noch Eingehendes zu sagen sein wird, Glucks besagte Entwicklung rückschauend überblickt. Man kann sich nämlich alsdann der Empfindung nicht verschließen, daß seine innere Struktur als Musikdramatiker von jeher mehr Berührungspunkte mit den Tendenzen der ernsten französischen, als mit Zweck und Ziel der ernsten italienischen Oper seiner Zeit aufwies. So ist es auch ohne weiteres erklärlich, daß Gluck in den meisten seiner nichtreformatorischen Opern lediglich künstlerische Durchschnittsware lieferte und von

[1] In seinem Artikel „Gluck in Paris", ZfM V, 165ff., sucht R. Sondheimer ein Verständnis Glucks zu gewinnen, „das über das Gebiet der Oper hinausgreift". In dieser Hinsicht wetteifert die vorliegende Arbeit mit jener Darstellung nicht; es handelt sich hier ausschließlich um den Musikdramatiker Gluck. Allem gegenüber, was Sondheimer über Glucks Formen im allgemeinen und seine Verwendung der Arie im besonderen sagt, mögen meine Ausführungen als Ergänzung gelten.

[2] Im AfM VI, 165ff.

Meistern wie Hasse, Jommelli, Traetta und Perez, was das allgemeine, stetige künstlerische Niveau anbelangt, durchaus in den Schatten gestellt wurde; daß andrerseits alles, was der „italienische Gluck" Außerordentliches und den Durchschnitt Überragendes schuf, sich in allen entscheidenden Punkten durch seinen nichtitalienischen oder, wenn ich so sagen darf, überitalienischen Charakter kennzeichnet. Seine Zeit und ihre geschichtlich gewordenen Verhältnisse haben Gluck notwendig mit den Italienern zusammengeführt; seine ersten künstlerischen Lebensäußerungen sind italienisch, weil er als Musiker italienische Luft atmete. Mit der französischen Kunst des Musikdramas jedoch, vornehmlich mit Rameau, verbindet ihn eine gewisse innere Verwandtschaft. Insofern man eine auch nur einigermaßen ungehemmte innere Entwicklung Glucks voraussetzt, kann man als ziemlich gewiß annehmen, daß er schließlich in dem oder jenem Sinne in Rameaus Bahnen eingelenkt wäre, auch wenn er mit dem Schaffen des Franzosen niemals näher vertraut geworden wäre. In diesem Sinne ist es aufzufassen, wenn im folgenden auf unterschiedliche Berührungspunkte zwischen beiden Meistern hingewiesen wird. Anders verhält es sich dort, wo, wie bei der Parallele zwischen der ersten Szene des Gluckschen „Orfeo" und der Trauerszene in Rameaus „Castor et Pollux", dem deutschen Komponisten bei der Konzeption späterer Werke bestimmte Szenen des Franzosen als Muster vorschweben, das er zu erreichen oder — zu übertreffen sucht.

Was diese Parallele anlangt, so fehlen in der französischen Oper naturgemäß in den Airs die spezifisch deutschen und die meisten italienischen Elemente[1], aber es waltet über dem Ganzen die gleiche dumpfe und schmerzvolle lyrische Stimmung, und die fast genaue formale Übereinstimmung läßt sich schwerlich übersehen. Die b-Tonarten, innerhalb ihrer das Moll-Geschlecht, geben beiden Szenen die kennzeichnende Färbung. Die Harmonisierung zeigt verwandte Tendenzen, und Unterschiede in dieser Beziehung sind bezeichnend für die jeweilige individuelle Eigenart: bei Rameau scharfes Hervortreten der Chromatik und lastende, retardierende Orgelpunkte — bei Gluck nur ganz vereinzelt ein chromatischer Hauch (so bei „ombra bella, t' aggiri" und „che piangendo"), und was bei dem Franzosen die Orgelpunkte und die — nicht konsequent durchgeführte — Rhythmik in halben Noten erreichen, das bewirkt bei dem Deutschen die mit echt Gluckscher Folgerichtigkeit und Ökonomie durchgeführte Rhythmik der unaufhörlich pochenden Viertel, für mein Empfinden der ergreifendste Zug dieses Eingangschores. Die zwei letzten Takte sind in beiden Fällen melodisch und rhythmisch identisch, und beide Chöre gehen unmittelbar ins Rezitativ über, welches hier wie dort mit einer kontrastierenden Harmonie beginnt: bei Rameau mit der Dur-Variante, bei Gluck mit dem Parallelklang mit Septime (diese im Baß). In ähnlicher Weise wechseln alsdann in beiden Szenen Solo-, Chorgesang und Rezitativ ab, und als Gegenstück zum Ballo des „Orfeo" könnte die „Marche" in „Castor et Pollux" gelten.

Hier handelt es sich also um eine bewußte und erstrebte Annäherung Glucks an Rameau. Unbewußt aber und nicht direkt angestrebt ist die Verwandtschaft zwischen der Gluckschen und Rameauschen Auffassung und Behandlung der musikdramatischen Prinzipien. So stehen beide Komponisten von Natur aus in einem Gegensatz zur

[1] Vgl. Abert, DTÖ 21, XIII.

opera seria, und der Unterschied zwischen beiden liegt lediglich darin, daß der „italienische" Gluck vor der klar bewußten Erkenntnis und dem schließlichen Erreichen seines Zieles zahlreichere und größere Hemmungen und Hindernisse zu überwinden hatte, als der ganz in Lullyschem Geiste weiterschaffende und durch diesen Geist in seiner naturhaften Veranlagung lediglich bestärkte Rameau. Gerade darin darf man einen echt deutschen Zug in Glucks Künstlergeschick erblicken, daß er einen so langen und mühsamen Weg, daß er einen — Umweg gehen mußte, ehe er dort anlangte, wo er seiner Natur Genüge geschehen lassen konnte.

Wer aus Italien kommt, wird zuerst leicht verwirrt und stutzig gemacht in Rameaus geistiger Welt; für ein italienisch geschultes Ohr und Auge ist es eine harte Aufgabe, sich in den Partituren des Franzosen zurechtzufinden. Schon rein äußerlich herrschen andere Grundsätze der Einteilung und Bezeichnung. Die Arie, der französische „air", spielt eine wesentlich andere Rolle als bei den Italienern. Im ganzen kann man sagen, daß hier weniger Schematismus herrscht als dort. Beschlossen und krönten bei den Erben Scarlattis die Arien fast immer die jeweilige Szene und war dort fast ausnahmslos mit Abschluß der Arie ein gewisser Abschnitt im Drama beendet, so hat in den Opern Rameaus die „feste Form" ein viel freieres Gebahren. Alles fließt. Inmitten des Rezitativs leuchtet ein Air auf, um sich, unbekümmert um formalistische Bedenken, in ariosem Sprechgesang zu verlieren und sich alsdann zum zweiten Male unversehens zur „Arie" zu kristallisieren[1]. Aber diese Arie, deren Ausdehnung im allgemeinen bedeutend geringer ist als die der italienischen Durchschnittsarien, und ebenso das „récitatif" haben ein neues Gesicht.

Während das neapolitanische Secco im großen und ganzen aus einer mehr oder weniger großen Anzahl rhythmisch-melodischer Schemata besteht, welche gut und sinngemäß, zuweilen meisterhaft den Worten und ihrem Sinn angepaßt sein können, ist das „récitatif" der „tragédie lyrique" in höherem Grade aus dem Textwort herausgeboren[2]. Hier ist, wie an vielen anderen Punkten der großen französischen Oper, die rationalistische Denkweise wirksam, welcher es eben auch im musikalischen Drama auf unbedingte Deutlichkeit und restlose verstandesmäßige Klarheit ankommt. Sobald nur die einzelnen Textinhalte sich genugsam voneinander abheben, ist es schlechterdings nicht möglich, daß die einzelnen Rezitative sich wie ein Ei dem andern gleichen, wie es bei den Neapolitanern häufig der Fall ist.

Eine natürliche Folge des dargelegten Gestaltungsprinzips liegt darin, daß das französische Rezitativ in allen jenen günstigen Fällen, da der Text danach angetan ist, einen außerordentlichen Schwung und Glanz zu entfalten vermag, der es ebenso weit abrückt von dem, was man gemeinhin unter einem Rezitativ zu verstehen pflegt, wie er es dem Ariosen, ja Arienhaften annähert. Es sei auf die neunte Szene des

---

[1] So am Ende des ersten Aktes von „Hippolyte et Aricie".

[2] Hugo Goldschmidt sagt in seiner „Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" (Zürich 1915): „Rameaus Stärke lag in der Instrumentalmusik ... In der Behandlung des Rezitativs hatte er sich von der zu stark an den Vers und an die Zäsur angelehnten Deklamation, die in den Tonverhältnissen auch bei ihm, wie bei Lully, noch auf der Rezitation des Dramas beruht, nicht frei gemacht". Rousseau und seine Zeit unterliegen nach Goldschmidt „dem Grundirrtum, daß es [das Rezitativ] ein von der Sprache unbedingt beherrschtes Gebilde sei". Im Tatsächlichen stimme ich also mit Goldschmidt überein, in den aus den Tatsachen gezogenen Schlußfolgerungen und Werturteilen für den in Rede stehenden Sonderfall nicht so ganz.

dritten Aktes von „Hippolyte et Aricie“ verwiesen. Der Anfang der Szene („Quels biens!“) steht stilistisch an der Grenze der Arie, während ein späterer Abschnitt („Puissant maitre“ bis „dernière fois“) sich durch Melodie- und Tonartenordnung durchaus als geschlossene Form, d. h. als Arie charakterisiert; der weitere Verlauf der Szene ist dann wieder rezitativisch. Erhärtet wird diese Deutung dadurch, daß sich zwischen dem ersten Rezitativ und dem arienhaften Abschnitt unverkennbare melodische Ähnlichkeiten finden, welche den zweiten Abschnitt als musikalische Fortsetzung und Steigerung des ersten erkennen lassen. Oft, und so auch hier, ist das hervorstechendste Merkmal des Rezitativs der häufige Taktwechsel, während man den „air“ — außer an der Überschrift — zuweilen eben nur am Fehlen des Taktwechsels erkennt[1]. Und doch ist auch dieser Unterschied manchmal nur scheinbar: was im Rezitativ der Taktwechsel bewirkt, wird in der geschlossenen Form durch Dehnungen erreicht (in dem soeben zitierten Beispiel kommen solche Dehnungen vor auf „entends“, „fois“ usw.; im selben Sinne wirken auch Verkürzungen wie in dem Takt auf „ma gémissante“). Derartige Erscheinungen ließen in Gluck verwandte Saiten anklingen; die durch sie vermittelten Anregungen fielen bei ihm auf fruchtbaren Boden. Jenes Niederreißen der Schranken zwischen geschlossener Form und Rezitativ bedeutet einen grundsätzlichen Unterschied gegenüber dem Neapolitanismus, der zwar in Glucks vorreformatorischen Opern nicht ohne Vorgang ist, jedoch erst in seinen Reformopern reife Blüten zeitigt[2].

Mehr der Diktion der Sprache und dem Geiste des Dramas, als rein musikalischen Rücksichten angemessene Formen; ungewöhnlich energische und einheitliche, konsequent durchgeführte Rhythmik[3]; seltene, aber umso charakteristischer angewendete Imitationen; aufs feinste abgewogene farbenreiche Instrumentation —: all das wetterleuchtete bereits in Glucks italienischer Zeit[4]. Wie muß es auf ihn gewirkt haben, als er mit der großen französischen Opernkunst bekannt wurde und dort vieles von dem, was er intuitiv erschaut hatte, in großen Bühnenwerken folgerichtig verwirklicht und in seiner musikalisch-dramatischen Wirkung bestätigt und bewährt fand.

Wenn im vierten Akte des „Zoroastre“ „la vengeance“ den Abramane zu Wut und Haß anstachelt, ist das dramatisch wirksame Element der Stelle der Rhythmus, welchen die Instrumente „tous vivement“ dem Gesang zur Folie geben. Er kann seine Wirkung aber nur üben, weil er, und das geschieht so recht in Gluckschem Sinne, in Gegensatz tritt zu den hemmenden Synkopen, die unmittelbar vorher das Orchester beherrschen (und zwar in Erinices Rede, zu einem gefühlsmäßig gleichen Textinhalt).

Die Unterweltstimmung des Schattenreiches, die einen bereits im Prélude des dritten Aktes von „Castor et Pollux“ gefangen nimmt und nicht wieder losläßt

---

[1] Diesen Sachverhalt hat offenbar auch Goldschmidt im Auge, wenn er sich (a. a. O. S. 288) mit diesen Worten äußert: „Breite Flächen lassen auch hier [in den Rameauschen Opern] den Hörer, der ... auf ein volles Ausströmen eines ausdrucksvollen Melos wartete, unbefriedigt und ohne die Genüsse, die eine blühende Musikerfindung allein gewähren konnte“.

[2] Über die französische Oper in den fünfziger Jahren und bis zu Glucks Reform vgl. Goldschmidts Ausführungen a. a. O., 303ff., die zu obigen skizzenhaften Darlegungen wichtige Ergänzungen bieten.

[3] Goldschmidt betont a. a. O. 433, daß Gluck, was die Rhythmik betrifft, in Rameau ein vorzügliches Vorbild gehabt habe.

[4] Vgl. AfM VI, 173 f., 180 f., 187 usw.

bis zum „air des démons pour entr'acte“, findet konsequent ihre prägnante Versinnlichung in dem gleich zu Anfang eintretenden Rhythmus einer Folge von gleichmäßig pochenden Vierteln. Durch die kanonischen Einsätze im Prélude, in Phébés folgender Anrede und im „chœur de Spartiates“ wird dieser Rhythmus gleichsam verewigt, und er taucht an wichtigen Stellen, besonders im Baß und meist in absteigender Tendenz, immer wieder auf, wird hier und da mehr oder weniger kompliziert, um stets aufs neue zu seiner Urform zurückzukehren. Aber auch dieser Rhythmus kann seine bezwingende Macht nur deshalb üben, weil er sich scharf gegen seine Umgebung abhebt und besonders gegen die leicht beschwingte, punktierte Rhythmik der Gefilde der Seligen im vierten Akte kontrastiert. Hier setzte Gluck den Hebel an; dies ist der Standpunkt, den er in jahrzehntelangem Schaffen sich allmählich zu erringen im Begriff war und auf dem er nun den großen französischen Tragiker findet.

Trotz allen rationalistischen Tendenzen, die Rameau im Blute stecken, ist er doch nicht Rationalist genug, daß nicht häufig in ihm der Musiker die Oberhand gewänne vor dem jeden Satz Wort für Wort sezierenden Verstandesmenschen. Es kann einem beim Studium Rameauscher Opern nicht entgehen, daß er beispielsweise bei geschlossenen Formen eine Vorliebe für den Tripeltakt (bzw. den dreifach untergeteilten Dupeltakt) hat, innerhalb dieser Taktart aber überraschend oft folgenden Rhythmus anwendet $\frac{3}{4}$ ♩. ♪♪♪ | ♩. Gerade bei der Rameauschen Technik der Verwischung der Grenzen zwischen fester Form und Rezitativ scheint mir eine derartige, auf rhythmischem Wege zustande kommende Vereinheitlichung zerstreuter oder auseinander strebender Elemente ästhetisch bedeutsam zu sein. Für uns ist sie deshalb besonders wichtig, weil Gluck von diesem Punkt aus wiederum weiterbaut. Trotz dem leider unaustilgbaren, immer wieder kolportierten angeblichen Ausspruch Glucks vom „Vergessen, daß er Musiker sei“, spielen in seinem Reformwerk, obgleich auch in seiner Natur der rationalistische Einschlag nicht unterschätzt werden darf (er war eben auch ein Kind seiner Zeit), ähnliche rein musikalische Elemente eine recht bedeutende Rolle. Der Denker Gluck konnte kein strengeres Vorbild finden als Rameau, welchem er an Fähigkeit der nüchternen, verstandesmäßigen Zergliederung — zum Vorteil seines musikdramatischen Schaffens — sicherlich einigermaßen nachsteht; von umso tieferer Wirkung mußte es deshalb auf ihn sein, wenn er bei diesem Prototyp eines rationalistischen Opernkomponisten einem derartigen gefühlsmäßigen Herrschen rein musikalischer Faktoren begegnete.

Koloraturen verwendet Rameau oft genug, aber sie haben ein ganz anderes Gesicht als bei den Neapolitanern. Sie sind vor allem durchschnittlich bedeutend kürzer. Der Gedanke an die virtuose Kehle des Sängers taucht überhaupt kaum auf. Rameaus Koloratur bringt die Form niemals in Gefahr; die Form dient nicht ihr, sondern die Koloratur ordnet sich jener unter. Klarste Erfassung des gedanklichen Inhalts des Wortes —, das ist auch Aufgabe der Koloratur in der tragédie lyrique. Wenn wir in der vierten Szene des ersten Aktes von „Hippolyte et Aricie“ im Chor „Dieux vengeurs, lancez le tonnerre!“ auf dem Wort „tonnerre“ eine zweitaktige Koloratur in polternden Sechzehnteln haben, so ist ihr Sinn ohne weiteres klar. Ebenso zweifellos sind die kanonischen Einsätze der einzelnen Stimmen nur des

„tonnerre“ wegen da. Derselben gedanklichen Quelle entspringt der gleichfalls kanonisch einsetzende, lawinenartig anwachsende Instrumentenlärm (Trompette, Cymbales) unmittelbar vor dem Chor. Das alles sind keine Effektmittel im äußerlichen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, im Gluckschen Sinne. Auch durch Rameaus Werk zieht sich die Koloratur einem roten Faden gleich, und es ist nur eine bestimmte, umgrenzte Anzahl von Worten, zu denen sie erklingt; am häufigsten sind es Worte wie „voler“ und „lancer“, die im Gesang koloriert werden. Sicherlich wirken die Koloraturen, und das scheint mir ästhetisch ihre Hauptbedeutung zu sein, als Zäsuren und damit formbildend. Es handelt sich gleichsam um Dämme, über welche die oftmals zügellos erscheinenden Melodien der tragédie lyrique nicht hinwegzufluten vermögen: Wegweiser zugleich für Gluck. Sein Weg führte, wie wir noch des näheren sehen werden, immer weiter ab von der neapolitanischen Oper, die da die klar umgrenzte Arie neben das ebenso klar umgrenzte Rezitativ setzte. Rameau bestärkt ihn nachdrücklich in diesen Absichten und führt ihm doch zugleich die Nützlichkeit und Wichtigkeit der Requisiten der oft zu Unrecht gescholtenen italienischen Oper zu Bewußtsein.

Wesensverwandtschaft fand Gluck auch dort, wo einerseits weise Ökonomie sparsame Verwendung des gegebenen motivischen Materials gebietet, anderseits aber Rameau sich durch ein seine Phantasie entzündendes Wort wie „voler“ zu eigenartig melodisch-rhythmischer Behandlung gedrängt fühlt. Es sei auf eine Stelle in der vorletzten Szene des „Zoroastre“ verwiesen: hier wird das um eine Sext in Achteln aufsteigende Kopfmotiv erst einmal von „Le Génie“ in der Verkleinerung gebracht (in Sechzehnteln), um dann von „La Fée“ gemeinsam mit ersterem abermals in Sechzehnteln wiederholt zu werden — alles auf das Textwort „volez“ — und schließlich dem eigentlichen Gedanken (in Achteln) Platz zu machen.

Einen einschneidenden und grundsätzlichen Unterschied zwischen der französischen und der italienischen ernsten Oper bedingt die Anwendung des Chors. Chöre sind bei den Neapolitanern bekanntlich selten. Man findet sie hier und da an Aktschlüssen, namentlich am Ende der ganzen Oper. Die Bezeichnung „Coro“, die häufig vorkommt, bedeutet in der Mehrzahl aller Fälle nur ein Ensemble von drei, höchstens vier Solostimmen. Wenn aber wirklich einmal ein Chor im heutigen Sinne auftritt, wird er durch blutleere, charakterlose Gestalten repräsentiert, die ihre trockene, in der Regel moralistisch gefärbte Sentenz heruntersingen. Anders bei Rameau. Hier gibt es keine Stelle der Oper, wo der Chor nicht auftreten könnte; andrerseits verpflichtet auch der Akt-, ja der Opernschluß keineswegs zu seiner Anwendung. Der Chor unterliegt keinen anderen Gesetzen als der Einzelgesang. Wie dieser, so nähert auch er sich bald der Arie, bald dem Arioso, bald dem Rezitativ; Koloraturen sind an passender Stelle im Chor kaum seltener als in der Arie, und Taktwechsel ist in ihm durchaus keine Ausnahme. Im Anfang des dritten Aktes des „Zoroastre“ fleht der Volkschor, während Zoroastre auf einem feurigen Wagen sichtbar wird, den Himmel um Mitleid an. Das Volk stammelt seine Gebete in einem an der Grenze des Rezitativs stehenden Arioso, in welchem den Instrumenten keine weniger wichtige Rolle übertragen ist als den Singstimmen. Der Anfang des Chors steht im Tripeltakt. Die Erregung des Volkes steigert sich, was auch textlich zum Ausdruck kommt: erst bittet das Volk die Götter um Erbarmen, um sie dann in gereizter Ungeduld zu

fragen, ob sie sich denn an seiner Qual ergötzten! Zu den Worten „Dieux cruels" (die erste Anrufung lautete lediglich „Dieux!") findet der erste Taktwechsel statt (Dupeltakt), und neue, lapidare Rhythmen erscheinen. Beim letzten, leidenschaftlichen Verse, der jene erregte Frage enthält, wechselt der Takt abermals, und der Chor eilt in durchaus rezitativischer Freiheit seinem Höhepunkt und Ende zu. Im letzten Chortakt haben wir alsdann den dritten Taktwechsel, und mit dem vierten Taktwechsel beginnt Zoroastre seine haarscharf pointierte, rezitativische Rede. Im Verlauf gerade dieses Aktes spielt der Chor immer wieder eine bedeutsame Rolle, die durchaus nicht immer rein kontemplativ ist. Im „Prologue" von „Castor et Pollux" ist der Chor zwar nicht von gleichem dramatischen Leben erfüllt, aber er entfernt sich doch unverhältnismäßig weit von den meist schemenhaften Chören der Neapolitaner. Im weiteren Verlauf derselben Oper greift der Chor aber auch zuweilen ganz energisch in die Handlung ein: so der „chœur de démons" im dritten Akt. Für den italienischen Gluck bedeutete solche Verwendung des Chors einen nicht zu unterschätzenden Anreiz. Man denke an die Bedeutung des Chors schon im „Orfeo"[1], um klar zu erkennen, daß sich hier von der tragédie lyrique Fäden zu Glucks Reformoper spinnen.

Wie Rameau Rezitativ und Arie nicht in italienisch strenger Weise voneinander scheidet, sondern zwischen ihnen Verbindungs- und Übergangswege schafft, so beschränkt er folgerichtigerweise auch die Mittel des Orchesters nicht auf die „Arie" und die ihr am nächsten verwandten Formen, sondern trägt die orchestralen Farben überall dort auf, wo das dramatische Interesse es ihm zu erfordern scheint, gleichviel ob es sich um Arie, Rezitativ oder ein Mittelding zwischen beiden handelt (das schließt natürlich das Vorkommen von nur durch den Continuo gestützten Rezitativen nicht aus). Die französischen, vom Orchester begleiteten Rezitative stehen übrigens dem italienischen Accompagnato oftmals ebenso fern wie dem Secco. Rameau ist geschmeidiger, intimer —, „französischer". Er versteht es wie wenige, und wie neben ihm nur noch Gluck, einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen Solowirkungen zu entlocken, die im musikalischen Drama an geeigneter Stelle von ausschlaggebender Bedeutung sein können. Hier hatte der deutsche Meister Gelegenheit, die Berechtigung eigenen Strebens bestätigt zu finden, zugleich aber auch noch manches dazu zu lernen: das feine Formgefühl des Franzosen, sein ausgesprochenes Talent, delikate Nuancen zur Geltung zu bringen —, das und mehr vermochte Gluck einen letzten Schliff zu geben und ihn auch in der heikelsten dramatischen Situation, was die Auswahl der Orchesterfarben anbetrifft, nachtwandlerisch sicher zu machen.

Rameaus Kunst der Instrumentierung ist differenzierter als im allgemeinen diejenige der Neapolitaner, differenzierter auch als die des vorreformatorischen Durchschnitts-Gluck; man kann auch sagen: raffinierter. Wie reizvoll und schlicht zugleich ist, um irgend ein beliebiges Beispiel zu nennen, die dritte Szene des ersten Aktes im „Zoroastre" instrumentiert: ein durchsichtig klares Wechselspiel zwischen Holz und Geigen zu Anfang, bis sich Flöten und Geigen in süßen Terzen zusammenfinden: „Rassurez-vous" klingts aus diesen Tönen. Alsdann wieder Differenzierung, wieder Zusammenfinden, bis das Orchester in Amolites Arioso „Les plaisirs" ganz

[1] Vgl. ZfM IV, 1, S. 36.

zurücktritt und erst bei ihren späteren Worten „Reviens, c'est l'amour qui t'appelle" die Soloflöte einsetzt. Aus solchem klangvollen und dabei höchst sinngemäß deklamierten Arioso hätten die Neapolitaner eine Arie gemacht, anstatt der Soloflöte mit einfachster Baßstütze hätten sie günstigenfalls alle Bläser zur Ergänzung des Streichorchesters auf den Plan gerufen: auch das könnte wirksam und dramatisch treffend sein, aber es könnte doch nie jene atemlose Spannung auslösen wie das einsame Blasinstrument bei Rameau. Dieses Beispiel ist lediglich eine Stichprobe. Es ist für das französische Verfahren typisch. Gluck bleibt Deutscher, wenn er es übernimmt, aber er übernimmt es. Er tut aus Eigenem hinzu, denn was er hier in Frankreich findet, ist ja nichts prinzipiell Neues, er hat es schon in früher Zeit vorgeahnt. So begegnet man ganz eigenen Effekten solistisch auftretender Instrumente beispielsweise bereits in „Le nozze d'Ercole e d'Ebe".

Nicht nur die ernste französische Oper, sondern auch ihre feindliche Schwester, die opéra comique, wurde für Gluck bedeutsam, und zwar lange bevor er daran dachte, eine französische „Reformoper" zu komponieren[1]. Die geschichtliche Entwicklung der französischen komischen Oper macht diese Tatsache ohne weiteres verständlich. Diese Entwicklung nämlich und ihre ganze Tendenz weisen Zusammenhang und Ähnlichkeit mit der italienischen komischen Oper, der opera buffa, auf: schon in der unentwickelten Gestalt der (italienischen) Stegreifkomödie in Paris ist wiederum der Hang zur Parodie der großen Oper festzustellen[2]. Und in Frankreich besteht in weit höherem Grade innige Fühlung der sich allmählich entwickelnden komischen Oper mit dem alltäglichen Leben, als in Italien. Volkstümliche Lieder sind häufig, die Einlage von bekannten Melodien, die ein jeder auf der Straße singt und die deshalb nicht umständlich notiert zu werden brauchen, ist an der Tagesordnung. An Formen ist die opéra comique überaus reich und jedenfalls in dieser Beziehung vielseitiger — vielleicht auch weniger wählerisch — als die ernste Oper. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Kernpunkt der Gluckschen Opernreform auf formalem Gebiete liegt[3], begreift man ohne weiteres die Wichtigkeit des Formenreichtums der französischen komischen Oper für Gluck, der zu eben dieser Kunstgattung, wie wir noch des näheren sehen werden, in allernächste Beziehungen kommen sollte.

Grundsätzlich wird in Frankreich, im Gegensatz zur italienischen Gepflogenheit, der Dialog nicht durchkomponiert, sondern gesprochen. Aber ungescheut macht man von diesem Grundsatz Ausnahmen[4], und während auch die große italienische Arienform ursprünglich nicht zu den formalen Bestandteilen der opéra comique gehörte, findet sie sich doch hin und wieder ein[5]. Mithin bietet sich dem Komponisten eine

[1] Die „starke gegenseitige Befruchtung der verschiedenen Gattungen dramatischer Musik", von der Heinrich Strobel, ZfM VI, 362, mit Beziehung auf die beiden letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts spricht, ist im Falle Gluck schon etwas früher in Wirksamkeit. Prinzipiell trifft für Gluck auch zu, was Strobel über die Bedeutung der opéra comique und opera buffa an derselben Stelle sagt.

[2] Vgl. G. F. Schmidt in ZfM VI, 512f. Ferner: H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 226f. und H. Abert, W. A. Mozart, Leipzig 1919, I, 639f.

[3] Vgl. hierüber auch AfM VI, 168.

[4] So u. a. in Philidors „Hufschmied". Im „Zaubernden Soldat" kommen verschiedene Accompagnati vor, und zwar komische, d. h. parodistische.

[5] So bei Philidor in „Tom Jones". Hier ist die „Ariette" der Sophie „Ah, ma tante, je vous prie" eine regelrechte Da-capo-Arie, die vom zweiten Abschnitt des Hauptteils dal segno geht; ebenso Madame Pinces Ariette „Ah, le pauvre homme" in „Blaise le savetier" usw.

Auswahl der mannigfaltigsten Formen dar, die er ganz den dramatischen Bedürfnissen und — seinen eigenen dramatischen Fähigkeiten entsprechend verwenden kann. Die Zukunftsmöglichkeiten, die in der opéra comique sowohl nach ihrer inhaltlichen wie ihrer formalen Seite schlummerten, sind denn auch im Laufe der Zeit durchaus verwirklicht worden. Die Komik trat mit der Zeit mehr und mehr in den Hintergrund, und die verschiedensten Empfindungssphären wurden in den Bereich der nunmehr bloß dem Namen nach komischen Oper gezogen. Schließlich wurden auch Werke wie Beethovens „Fidelio" unter der Marke der „opéra comique" geführt.

Am Anfange der Entwicklung dieser sich bald so gewaltig ausweitenden Gattung steht kein anderer als Gluck[1]. Er hat bereits vor Philidor, Monsigny und Grétry komische französische Operntexte vertont bzw. ihre alten bekannten französischen Melodien durch neue ergänzt[2]. Ohne allen Zweifel mußte die soeben charakterisierte opéra comique für ihn eine hohe Schule werden, der er von der opera seria kam, mit welcher jene so herzlich wenig gemein hat, ja zu deren Untergrabung gerade die komische Oper ihr gut Teil beitrug. Formal wie inhaltlich mußte die Beschäftigung mit der opéra comique auf Gluck wie ein Reinigungsbad wirken und ihn jener Wahrheit des Ausdrucks annähern, welcher er dann in seinen Reformopern — wieder auf dem ernsten Gebiet — zum Siege verhalf.

Die kleinen liedartigen Formen mit ihren volkstümlichen Melodien sind es vor allem, die auf Glucks spätere Praxis in den Reformopern hinweisen[3]. Was in den meisten seiner komischen Opern fehlt, ist das Zusammenschweißen dieser kleinen Liedsätze zu einem einheitlichen Ganzen und damit ein wichtiges Formalprinzip, das Gluck in unübertroffener Weise in seinen Reformopern durchgeführt hat. Gleichwohl scheut er sich auch in seinen komischen Opern keineswegs, die Form dramatischem Interesse zuliebe zu modifizieren, die Liedform zu „sprengen", wie er das z. B. im „L'arbre enchanté" in Claudines „Air" „Si l'amour était un crime" tut, indem er (zu den Anfangsworten) ein Rezitativ einschiebt, durch welches er ebensosehr der leisen Komik wie der Lebenswahrheit der Stelle einen Dienst leistet. In derselben Arie hat er auf das bezeichnende Textwort „charmant" eine neue Tempobeischrift („Adagio"), welche, mit der nötigen Drastik ausgeführt, einen „sprechenden" Effekt bedingt. Was Gluck hier innerhalb des engen Rahmens der Liedform beginnt, hat er dann in seinen Reformopern vollendet, indem er es zum erschütternden Ausdrucksmittel entwickelte[4].
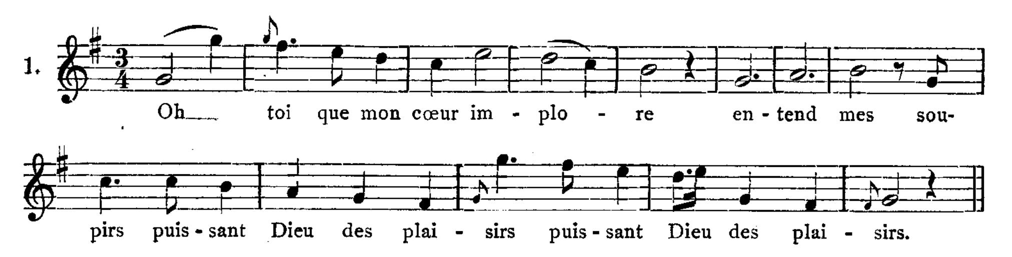
---

[1] H. Abert, a. a. O., 676: „Mit Glucks 1758 beginnender Tätigkeit auf dem Gebiet der französischen opéra comique, in deren Entwicklungsgeschichte ihm eine wichtige Rolle zufällt, erfolgt scheinbar ein Schritt vom Wege, indessen sind die späteren Reformopern ohne diese Vorarbeit gar nicht zu denken. Denn hier erschlossen sich ihm ganz neue Begriffe von Naturwahrheit und dramatischer Charakteristik, vor allem auch ein ganz anderes Verhältnis von Wort und Ton und eine weit reichere Formenwelt, als er sie bisher in der opera seria gewohnt war".

[2] „L'Ile de Merlin" (Dichter: Le Sage und d'Orneval, 1758), „La fausse esclave" (Anseaume und Marcouville, 1758), „L'arbre enchanté" (Moline, 1759), „Cythère assiégée" (Favart, 1759), „L'ivrogne corrigé" (Anseaume, 1760), „Le cadi dupé" (Le Monnier, 1761), „La rencontre imprévue" (Le Sage und d'Orneval, 1764).

[3] Dabei ist zu beachten, daß Gluck bereits mitten in seiner italienischen Zeit, längst vor 1758, Teile in seine Arien einschiebt, die dem beliebten „Mineur" der Franzosen aufs Haar gleichen. Ferner bringt er schon in ganz früher Zeit kürzere Arien, die nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer absolut volkstümlichen Melodik den Airs nouveaux der opéra comique zum Verwechseln ähnlich sind. Vgl. AfM VI, 194, speziell Notenbeispiel 39.

[4] Es sei nur an den schmerzvollen Ausruf „Euridice!" in Orpheus' Arie „Che farò senza Euri-

Soweit Gluck innerhalb dieser Liedformen rein volkstümlich bleibt, gliedert er die Melodien regulär geradtaktig. Gleichwohl begegnet man auch in seinen komischen Opern den für seine Eigenart besonders bezeichnenden Dreitaktern[1], nämlich immer dort, wo er sich an das volkstümliche Prinzip nicht bindet. Wenn z. B. Lubin im „L'arbre enchanté" Claudine um Gehör bittet, ist es aus echt dramatischem Empfinden des Komponisten zu erklären, wenn durch drei ganztaktige Noten auf die Worte „entend mes (soupirs)" die Symmetrie zerstört wird und ein Drei- und ein Fünftakter aufeinander folgen:
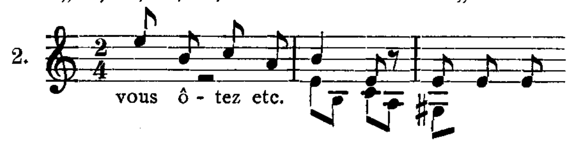


Der vorhergehende Fünftakter ist durch den realistischen Ausruf auf „Oh!" veranlaßt.

Glucks Stil ist in keiner Periode seines Schaffens kontrapunktisch gewesen. Aus dieser Tatsache ein Unvermögen ableiten zu wollen, ist falsch, ist ungerecht. Gewisse polyphone Führungen sind trotzdem in jeder Periode seines Schaffens zu bemerken. Innerhalb eines ernsten Dramas wird jedoch mehr oder weniger strenge Polyphonie naturgemäß eine anders geartete ästhetische Wirkung hervorbringen als in der Komödie. Nicht etwa, daß sie hier immer und ausschließlich komisch wirken müßte —, sind doch komische, karikierende Effekte gerade auch in der opera seria zu Hause. Die kontrapunktische Führung wird in der komischen Oper lediglich schärfer hervortreten, sich gegen die liedmäßige (volkstümliche) Umgebung und die leicht geschürzten musikalischen Gedanken deutlicher abheben. Somit wird z. B. die Imitation, weil sie die betreffende Stelle auffällig markiert, ein unüberhörbares Mittel dramatischer Charakterisierung sein, bald in rein komischem[2], bald in ernsterem Sinne[3]. Händels angeblicher Ausspruch über Glucks kontrapunktischen Unverstand[4] kann die Erkenntnis nicht verhindern, daß die seltene Anwendung der in der Oper ja auch durchaus nicht
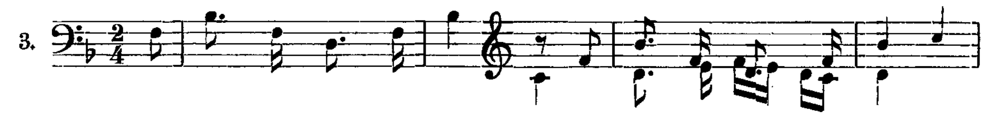
dice?" im „Orfeo" erinnert und an Thoas' Arie „De noirs pressentiments" oder an Pylades' Gesang „Ah, mon ami, j'implore ta pitié!" in der taurischen Iphigenie.

[1] Über Glucks Neigung zu dreitaktigen Bildungen vgl. AfM VI, 172ff.

[2] Vgl. Lubins Arie „Ah, ah, ah, ah, monsieur Thomas" im „L'arbre enchanté":
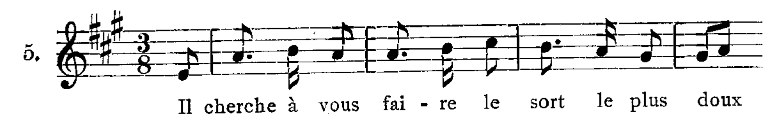


[3] Im „L'arbre enchanté" im Schlußquintett „Jurons nous en ce jour":



[4] Händel soll gesagt haben: „Gluck versteht so viel vom Kontrapunkt wie mein Koch".

unbedingt ein wirkungssicheres Mittel darstellenden Polyphonie (man denke an manche Arien von J. J. Fux!) jener weisen Ökonomie entspricht, die man ganz allgemein als ein charakteristisches Kennzeichen der Gluckschen Musikernatur zu erkennen hat. Auch in den Reformopern hat Gluck manche der weihevollsten Stellen polyphon herausgearbeitet, es sei beispielsweise erinnert an den Beginn der aulischen Iphigenie („Diane impitoyable!“), dessen starker Eindruck ganz wesentlich von der (frei) imitierenden Stimmführung abhängt, ferner an Orests Arie „Dieux, qui me poursuivez“ in der taurischen Iphigenie, wo die leicht angedeuteten imitatorischen Einsätze im Verein mit der sehr glücklich erfundenen drastischen Begleitung das „poursuivre“ versinnlichen; hierher gehört endlich Iphigeniens Arie „O malheureuse Iphigénie!“ aus derselben Oper, in der die Oboe die Worte Iphigeniens imitiert. Gerade die Durchsichtigkeit der Formen der opéra comique erleichterte die Einsicht in die auf alle Fälle problematische Wirkung der Polyphonie innerhalb des musikalischen Dramas, und Gluck hat sich die Gelegenheit zum Sammeln wertvoller Erfahrungen nicht entgehen lassen.

Gerade Glucks erste Reformoper, „Orfeo ed Euridice“, scheint mit ihren kleinen lyrischen Formen in noch höherem Grade zur vorausgegangenen Schaffenszeit in der opéra comique in Beziehung zu stehn als die späteren Reformopern[1]. Nicht zufällig mag es daher sein, daß Gluck sich bald nach dem „Orfeo“ wieder der komischen Gattung zuwandte und eine seiner besten komischen Opern, „La rencontre imprévue“, komponierte. Man kann hier im Falle Gluck von einer Wechselwirkung zwischen ernster und komischer Oper sprechen. In den Arien seiner nichtreformatorischen Opern bilden sich, und zwar in immer zunehmendem Grade, liedartige Formen heraus, und Reminiszenzen an Volkslieder, namentlich auch an solche seiner böhmischen Jugendzeit, tauchen inmitten völlig neapolitanischer opere serie auf; Ähnliches kehrt nun nach dem Reformjahre in der viel angemesseneren Umgebung der komischen Oper wieder[2]. Während die Melodik von Amines Arie „Je cherche à vous faire“:



ein echtes Kind der opéra comique ist und als solches gleichwohl Heimatsrecht im „Orfeo“ hat[3], finden sich umgekehrt unter dem reichhaltigen Melodienschatz von „La rencontre imprévue“ Klänge, die anmuten, als seien sie aus der Sphäre des „Orfeo“ herübergenommen, so echt und tief empfunden sind sie, ohne deshalb zuweilen eine gewisse italienische Färbung zu leugnen[4]. Aber gerade der „Orfeo“ stellt ja ganz

---

[1] Vgl. ZfM IV, 1, S. 30ff.

[2] In „La rencontre imprévue“ bringt die Kauderwelscharie des Calenders volkstümliche ungarische Rhythmen; Balkis' „Venez, troupe brillante“ ist, wie Beispiel 4 erkennen läßt, eine reinrassige böhmische Polka:
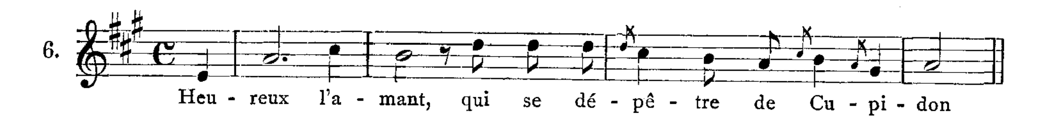
4.

[3] Vgl. im „Orfeo“ das Andante aus Eros' Arie „Gli sguardi“, dessen melodischer Gedanke auffallende Ähnlichkeit mit Beispiel 5 hat.

[4] So könnte die dreiteilige Arie des Ali „Je chérirai“ sehr wohl im „Orfeo“ stehen. Gluck will

und gar nicht einen radikalen Bruch dar mit dem, was italienisch im guten Sinne genannt zu werden verdient.

Der bei den Franzosen beliebte Wechsel zwischen einem Dur- und einem moll-Teil (Mineur) ist eine Vorahnung jener charakteristischen Verwendung des Dur-moll-Gegensatzes, wie man sie gerade in den französischen Reformopern wiederfindet[1]. Innerhalb der engeren, unkomplizierteren Verhältnisse und der kleinen Formen der opéra comique treten solche Wirkungen, das darf man nicht übersehen, in ein besonders helles Licht. Gerade in der französischen komischen Oper spürt man weniger ein mechanisches Reagieren auf traditionelle Gewohnheiten, als vielmehr ein feinfühliges Eingehen auf dramatische Notwendigkeiten, die in diesen durchsichtigen Handlungen oftmals klarer zutage liegen als in dem Metastasianischen Intrigenschwulst. So vermochte Gluck sich hier vieles für seine Reform nutzbar zu machen[2]. Die prägnante Rhythmik, die stets die starke Seite der Franzosen gewesen ist, mußte auf den deutschen Dramatiker großen Eindruck machen. In „La rencontre imprévue" weiß Gluck sich gleich mit der ersten Arie des Osmin („Heureux l'amant") vollkommen in das französische Empfinden hineinzufühlen. Er wendet nämlich die typische Form der französischen Ariette an, bringt den typischen Wechsel von Dur und moll, die typische Gegensätzlichkeit des pathetischen Anfangs zu den folgenden Achteln:
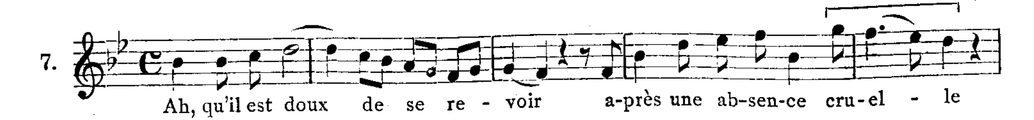


und gleichzeitig erinnern einen die gründlichen rhythmischen Bässe dieser „Arie" an Orfeos „Che farò?".

Gluck übt eine der ältesten Gepflogenheiten der komischen Oper, wenn er durch entsprechende Parodien die ernste Oper verhöhnt. Das ist in „La rencontre imprévue" in den verrückten Vertigo-Arien der Fall. Die Arie „Des combats" parodiert die großen Schlachtgemälde, die andere („C'est un torrent") die typischen italienischen Gleichnisarien. Anderseits, und darauf lege ich Gewicht, bedient Gluck sich hier neapolitanischer Formen auch zu wirklich dramatischen Zwecken, wie in Alis Arie „Vous ressemblez à la rose naissante", die eine echte italienische Koloraturarie ist. Gluck gibt hier offenkundig den konventionellen Höflichkeiten des Ali absichtlich die konventionelle Form, ohne diesmal eine parodistische Tendenz zu haben. Ein andermal zeichnet er die italienische Form und Melodik durch Verwendung eines seiner persönlichsten musikalischen Gedanken aus, wie in Rezias Arie „Ah, qu'il est doux!":

in ihr wirklich ein Bild treuer Liebe geben. Er wendet einen besonders großen Orchesterapparat mit augenscheinlicher Sorgfalt an (Oboe, engl. Horn, Fagott; in den Ritornellen eine Sologeige). Alis spätere Arie „Tout ce que j'aime" ist nach Form und Inhalt durchaus italienisch.

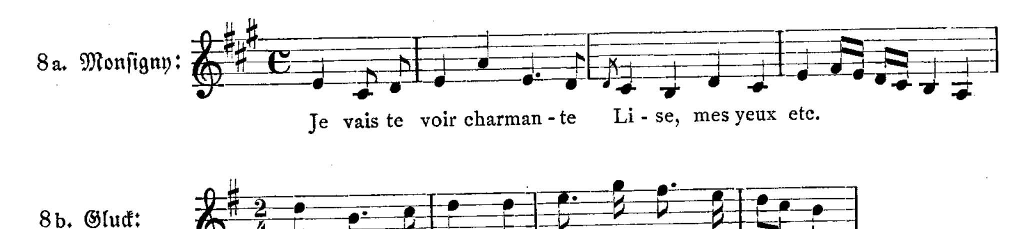
[1] Man denke beispielsweise an die Zwiesprache zwischen Rinald und Artemidor im Anfang des zweiten Aktes der „Armide", wo Artemidors Warnung („Fuyez les lieux!") in charakteristischem Moll-Gegensatz zum vorhergehenden Dur steht; oder auch an Pylades' Gesang „Ah mon ami, j'implore ta pitié!" (zu den Worten „Cet ami, qui te fut si cher"). In vergeistigtster Form wendet Gluck die Moll-Variante im Mittelteil von Orpheus' Arie „Che farò?" im „Orfeo" an.

[2] Für den dramatischen Instinkt der Komponisten der opéra comique (namentlich Grétrys) ist es bezeichnend, daß sie bereits anfingen, ziemlich konsequent die Leitmotivtechnik auszubilden.
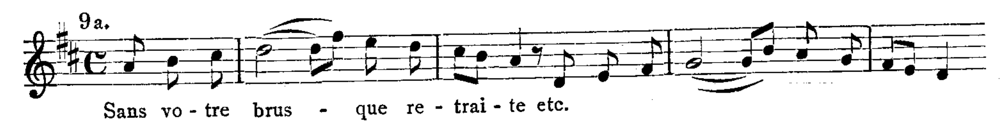


wo die Schlußwendung der Melodie spezifisch Gluckisch ist[1]. Da zur Zeit der Komposition von „La rencontre imprévue“ Glucks Reformideen bereits praktische Früchte gezeitigt hatten, erkennen wir aus dem soeben angeführten Fall, daß Gluck in der Praxis nur dort die italienischen Formen verschmäht, wo sie dramatisch schädlich wirken würden.
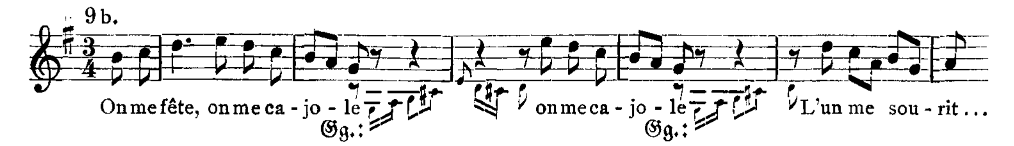
Monsigny und Gluck haben „Le Cadi dupé“ im gleichen Jahre (1761) komponiert. Unterschiedliche Anklänge deuten darauf hin, daß Gluck das Werk des Franzosen genau kannte. Aber auch mit anderen Werken hat Monsigny bei Glucks „Betrogenem Kadi“ Pate gestanden. So ist z. B. gleich Fatimes erste Arie („Ah, que le sort d'une femme est à plaindre“) bei Gluck ein Absenker von Dorvals Ariette „Je vais te voir“ in Monsignys „On ne s'avise jamais de tout“:



Merkwürdigerweise ist hier bei Gluck sowohl hinsichtlich der Melodik wie der Orchesterbehandlung eine spürbare Verflachung festzustellen. Nun ist nach Angabe der Partitur Monsignys genannte Oper am 2. Dezember 1761 „vor Ihren Majestäten“ in Versailles aufgeführt worden, es fehlt jedoch, was zu bemerken ist, die sonst in der Regel beigefügte Bemerkung „pour la première fois“; Glucks „Kadi“ soll aus dem Jahre 1761 stammen, aber ich möchte eher einen leisen Zweifel in die Richtigkeit dieser Datierung setzen oder umgekehrt Monsignys Werk früher als 1761 datieren, als eine Abhängigkeit des Franzosen von Gluck annehmen. Es kann nämlich keinem Zweifel unterliegen, daß Gluck sich, insofern man keine bewußten Entlehnungen annehmen will, so eingehend mit der opéra comique beschäftigt hat, daß ihre Melodien ihm beim Komponieren eigener Werke im Ohre klangen. Man vergleiche z. B. Balkis' Arie „Sans votre brusque retraite“ in „La rencontre imprévue“ (Beisp. 9a) mit der Ariette „On me fête“ in Philidors „Le bucheron“ (Beisp. 9b):



[1] So finden wir sie z. B. in der taurischen Iphigenie wieder in der Arie „O malheureuse Iphigénie!“ und auch schon in dem Chœur des prêtresses „O songe affreux!“ (Endphrase) usw.
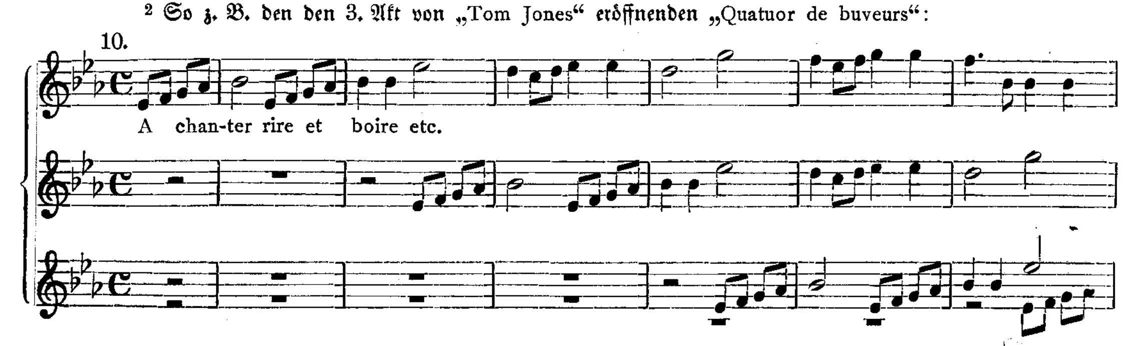


Aber auch in diesem Falle gebührt der Kranz dem Franzosen[1].

Auf alle Fälle fand Gluck in den französischen Meistern der opéra comique, wenn auch anders geartete, so doch ebenbürtige musikalische Dramatiker, die ihm, der aus der italienischen Sphäre kam, mannigfache Anregungen und vielfach nachahmenswürdige Vorbilder vermitteln konnten. Ein Quatuor wie dasjenige, welches Philidors „Le bucheron" eröffnet, könnte mit seinem wiederholt kanonischen Satz und seinem durchweg gediegenen kontrapunktischen Stil sehr wohl in Glucks Innern leise angeklungen haben, als er den die aulische Iphigenie monumental eröffnenden Gesang Agamemnons schuf. Und solche kanonischen Führungen sind in der opéra comique nicht etwa selten. Namentlich Philidor liebt es, die und jene Szene durch kanonische Führungen besonders drastisch zu gestalten[2]. Hier traf er mit Glucks bereits 1759 innerhalb der opéra comique betätigter Neigung zur Kontrapunktik[3] zusammen. Aber es konnte gewiß nur von Vorteil sein, wenn der schwerblütigere Deutsche hier erfuhr, wie selbst mit größter satztechnischer Gediegenheit immer noch leicht beschwingte Grazie sich paaren kann. Und beschwingter melodischer Fluß kann auch in der ernsten musikalischen Tragödie am Platze sein, das beweist jener Beginn der „Iphigénie en Aulide".

Mit der aulischen Iphigenie wechselt innerhalb der Gluckschen Opernreform für den Komponisten sofort die ganze musikalisch-dramatische Perspektive. Er hat bekanntlich sechs Reformopern geschaffen, die in zwei Gruppen zerfallen: in der ersten Gruppe, welcher „Orfeo ed Euridice", „Alceste" und „Paride ed Elena" angehören, gilt die Reform der italienischen opera seria; in der anderen Gruppe, welche „Iphigénie en Aulide", „Armide" und „Iphigénie en Tauride" umfaßt, unterzieht Gluck

[1] Amalie Arnheim betont in ihrem Artikel „Le devin du village von Jean-Jacques Rousseau und die Parodie Les amours de Bastien et Bastienne" (SIMG IV, S. 686ff.) gelegentlich der Besprechung der in Rousseaus „Le devin du village" eingelegten Philidor-Arie (S. 693), daß im zweiten Teil in der Musik schon Glucks Einfluß bemerkbar sei, „den Philidor aber damals nur aus dem Manuskript des Orpheus gekannt haben kann, welches er ... vor dem Druck durchgesehen hat".

[2] So z. B. den den 3. Akt von „Tom Jones" eröffnenden „Quatuor de buveurs":



[3] Bedeutsame Ansätze zu dramatisch absichtsvoll verwandten kontrapunktischen Führungen tauchen sogar schon in Glucks ernsten italienischen Opern auf, so in „La clemenza di Tito" (1752). Vgl. AfM VI, 199 f.

die französische tragédie lyrique einer Reform im Sinne seiner musikdramatischen Ideale[1]. Er war nun viel zu sehr ein Kind seines Zeitalters, um sich als „französischer" Komponist nicht sofort mit vollem Bewußtsein und verstandesmäßiger Entschiedenheit durchaus umzustellen: er ist sich von allem Anfang darüber klar, nunmehr ein anderes, ein französisches Publikum vor sich zu haben, das bezüglich der Behandlung des Rezitativs, der geschlossenen Formen, der Tanzsätze und des Orchesters ganz anderen Anschauungen huldigt und anders geartete Forderungen aufstellt als das Publikum eben der opera seria[2]. Somit bedarf es keiner weiteren Erklärung für den Umstand, daß die kleinen Liedformen des „Orfeo" wesentlich anders aussehen als z. B. diejenigen in den Iphigenien. Das hängt auch mit der Behandlung des Rezitativs zusammen. Eines zieht das andere nach sich, und zwar in desto höherem Grade, je einheitlicher und organischer das Kunstwerk angelegt ist. Sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Formen doch ohnehin fließend, und sie werden es im Verlaufe der Reform immer mehr. Ein Arioso wie dasjenige der zweiten Szene des zweiten Aufzuges im „Orfeo" („Che puro ciel!"), welches im Charakter italienisch ist und sogar starke Anklänge an eigene vorreformatorische Opern Glucks aufweist[3], ist natürlich wesensverschieden von Ariosi in französischen Reformopern wie etwa gleich dem ersten des Agamemnon („Diane impitoyable!") oder der Aussprache zwischen Achill und Iphigenie („De cette perfidie") im ersten Akt der aulischen Iphigenie, oder auch dem letzten Arioso des Orest („Dans cet objet touchant") in der taurischen Iphigenie, welche alle gesteigertstes Accompagnato in spezifisch Rameauschem Sinne sind. Es handelt sich bei diesen französischen Accompagnati nicht um Rezitative, in denen die Kraft der Melodie übermächtig wurde und die sich deshalb zur Form des Arioso steigerten, sondern um Rezitative, in denen der von echt dramatischem Pathos überfließende Ausdruck nach prägnanterer musikalischer Form verlangte.

Aber nicht nur in den Ariosi und kleinen, liedhaften Formen findet man, je nach dem, ob sie in einer italienischen oder französischen Reformoper angewandt sind, prinzipiell verschiedene Züge, sondern es können auch größere, weiter ausgeführte

---

[1] Über Einzelheiten der Gluckschen Reform (Neuerungen, Hinzufügungen, Beseitigungen usw.) lasse ich mich, soweit sie bereits allgemein bekannt sind, nicht näher aus. Nur auf zwei Stellen in Kretzschmars „Geschichte der Oper" (S. 197) sei kurz eingegangen. Die eine betrifft die „Ausmerzung des Secco-Rezitativs", die äußerlich zweifellos durchgeführt ist. Häufig hat das Kind jedoch lediglich einen andern Namen bekommen, und die Sache ist in ihrem Kern die gleiche geblieben. Ob nämlich das Cembalo oder das Streichorchester die „trockenen" Akkorde angibt, macht die Tatsache der Trockenheit der Akkorde nicht ungeschehen, und der Unterschied zwischen cembalo- und orchesterbegleitetem Rezitativ braucht nicht unbedingt wesenhaft zu sein. Wenn Kretzschmar ferner „das Überwiegen kleiner Formen im eigentlichen Sologesange" zu Glucks „Schwächen" rechnet, darf diese Beurteilung einer wichtigen Seite der Gluckschen Formengebung meines Erachtens nicht ganz unwidersprochen bleiben. Es handelt sich nämlich in diesem Falle nicht etwa um eine Sache persönlichen Geschmacks, nicht um eine subjektive Meinung, sondern es ist der objektive Sachverhalt, der mit Kretzschmars Erklärung im Widerspruch steht. Er sieht einzelne kleine Formen, wo diese in Wirklichkeit gar nicht existieren. Kleine Formen sind in der opéra comique zu Hause. In Glucks Reformopern haben wir es jedoch lediglich mit großen, ja ganz gewaltigen Formen-Komplexen zu tun (vgl. ZfM IV, 1, S. 27 ff.). Übrigens gibt Kretzschmar a. a. O., 205 merkwürdigerweise gelegentlich der Erwähnung der ersten „Orfeo"-Szene zu, daß „sich doch ein großes, mannigfaltiges Ganzes" ergäbe, das „leicht übersichtlich" sei!

[2] Vgl. Abert, Mozart I, 692/693.

[3] Hier kommen in Betracht die Arie des Massimo „Se povero il ruscello" im „Ezio" und die Arie „Già che morir" im „Antigono".

Gesangsformen namhaft gemacht werden, die einen integrierenden Bestandteil einer italienischen Reformoper bilden, in einer französischen jedoch vergebens gesucht werden würden. Ich nenne nur Gesänge wie „Deh placatevi“ und „Che farò senza Euridice“ aus dem „Orfeo“. Ein weiterer sehr wichtiger Unterschied, den ich hier nur flüchtig streifen kann, liegt in der dichterischen Grundlage. Calzabigi ist der Dichter der drei italienischen Reformopern. Von ihm trennt sich der Komponist der französischen Reformopern. Die französischen Librettisten aber haben ganz andere Grundsätze und Ziele als der Italiener. Die Helden der italienischen Werke sind Repräsentanten von Ideen (beispielsweise dem siegreichen Kampf eines Sterblichen gegen die Dira Necessitas)[1], diejenigen der französischen aber sind in viel höherem Grade durchgebildete Charaktere[2].

Wie somit die Unterschiede zwischen den beiden Operngruppen scharf hervortreten, so werden die einzelnen Werke jeder Gruppe untereinander durch gemeinschaftliche Züge verbunden. Unbeschadet aller künstlerischen Entwicklung des Komponisten bleiben die Grundprinzipien in der Behandlung von Rezitativ, Arie und ihrer Verbindung mit dem Chor in der jeweiligen Gruppe durchaus die gleichen. In verstärktem Maße gilt das von den französischen Reformopern, zur Zeit von deren Komposition das künstlerische Vermögen Glucks und die Bewußtheit und Zielsicherheit seines Schaffens ihre höchste Reife erlangt haben. Nach der langen Reihe im Fahrwasser der Neapolitaner segelnden Opern Glucks stellt der „Orfeo“ einen entwicklungsmäßig zwar durchaus vorbereiteten, nach Lage des Falles aber doch außerordentlich glücklichen ersten Wurf dar. Im Verlaufe des weiteren Schaffens am Werke der Reform vertieft Gluck sich auch theoretisch und spekulativ in das Problem der Opern-Erneuerung. Tritt er ja sogar auch schriftstellerisch für seine Ideen ein (und, fügen wir hinzu, für diejenigen seines Mitarbeiters Calzabigi). Die berühmte Widmungsschrift erscheint, mit der er seine „Alceste“ dem Großherzog von Toscana überreicht; mit „Paride ed Elena“ folgt das entsprechende, an den Herzog von Braganza gerichtete, diesmal äußerst geharnischte Dokument. So ist Glucks Programm auch rein theoretisch fix und fertig, sogar von ihm selbst formuliert, als er seine erste französische Reformoper schreibt. Die rationalistische Atmosphäre, in die Gluck als Künstler und — nach seiner Ankunft in Paris — auch als Mensch gerät, ist erstens seiner innersten Natur durchaus gemäß, und zweitens mündet sein Entwicklungsgang in sie organisch und nahezu zwangsläufig ein. Höchst charakteristisch für die Denkungsart des „französischen“ Gluck erscheint die Tatsache, daß er den alten „Armide“-Text des Quinault unverändert vertont. Er wollte eben Franzose sein ohne Vorbehalt, und er konnte es sein, ohne seiner Natur Zwang anzutun. Ein Mißgriff war diese glatte Übernahme des fertigen Librettos trotzdem, so lehrreich sie auch mit Hinsicht auf die Psychologie des Gluckschen Kunstschaffens ist. Nach diesem Abweg komponiert er die taurische Iphigenie. Diese Oper ist aus Glucks reifstem musikalisch-dramatischen Können heraus entstanden; sie bedeutet eine glückliche Synthese ästhetisch homogener Teile und eine vollkommene Verquickung spezifisch Gluckischer Eigenart mit den tech-

[1] Diese Idee liegt dem „Orfeo“ und der „Alceste“ zugrunde. Abert sagt darüber (Mozart I, 679): „Die Liebe als Überwinderin des Todes, dieser erhabene Gedanke, mit dem Metastasio so oft rein äußerlich gespielt hatte, wurde ... z[ur] ausschließlich treibenden Kraft zweier ganzer Dramen“.

[2] Vgl. Abert, Mozart I, 690/691.

nischen und musikalischen Errungenschaften der tragédie lyrique. Den entschiedenen und absolut unbestreitbaren Fortschritt über den „Orfeo" hinaus hat Gluck erst in dieser letzten Reformoper, „Iphigénie en Tauride", getan. Nachdem ich mich über „Orfeo ed Euridice" in dieser Zeitschrift (IV, 1, S. 27 ff.) ausführlich ausgelassen habe, bleibt mir nunmehr nur noch eine entsprechende stilkritische Untersuchung der taurischen Iphigenie übrig, um die großen Linien der Gluckschen Reform einigermaßen erschöpfend nachgezeichnet und ausgedeutet zu haben.

* * *

Die Formentypen, welche die italienische Oper im Laufe der Zeit entwickelt hatte, verbannte Gluck im „Orfeo" noch nicht vollständig, sondern er begnügte sich mit ihrer stärkeren oder geringeren Modifizierung; ja, sogar in seinen späteren Reformopern sagt er sich nicht grundsätzlich und nicht in allen Stücken von ihnen los. Je reiner und entschiedener sich aber Gluck's Streben nach dramatischer Wahrheit und Betonung des Dichterischen gegenüber dem früher in der Oper überwuchernden rein gesanglichen Moment ausprägte, um so mehr wurde jener Entwicklung Raum gegönnt, welche letzten Endes bei aller grundsätzlichen Wahrung der genannten Formentypen darauf hinausläuft, die schärfsten Grenzen zu verwischen und namentlich die beiden hauptsächlichen musikalischen Elemente, das vokale und das instrumentale, mehr ineinander übergehen zu lassen. Je weiter Gluck fortschreitet, machen sich die Einflüsse der tragédie lyrique gebieterisch auch in diesem Sinne geltend. Doch sie sind es keineswegs allein. Bei aller Betonung gewisser Einflüsse (einer Betonung, wie sie gerade die vorliegende Betrachtung ausübt) halte ich es überhaupt für bedenklich, eine allzu enge Abhängigkeit von Vorbildern gerade bei Gluck anzunehmen, der sein ausschlaggebendes Werk erst als voll ausgereifter Künstler begann. Ist doch die tragédie lyrique ihrerseits, wenigstens in der Gestalt, die Rameau ihr lieh und in der allein sie für Gluck wesentlich maßgeblich wurde, ein Geschöpf jener Epoche des Erwachens der Geister, welche ihre Spuren unzweifelhaft auch in dem innerhalb der Formen der italienischen Oper sich geltend machenden Gärungs- und Reinigungsprozeß hinterließ.

Über zwei Jahrzehnte war Gluck alles andere denn ein spekulierender musikalischer Denker. Unbekümmert benutzte er nicht nur die überkommenen Formen = Schemata, sondern auch die überlieferten melodisch-harmonischen Inhalte. Aber innerhalb dieser Formen macht sich seine Individualität geltend, sobald einmal der oder jener dichterisch-dramatische Gedanke ihn innerlich entzündet[1]. So läßt er etwa das Anfangsritornell weg, oder er stattet es durch besondere, eigenartige Instrumentierung aus. Ja, er spinnt ein zweites Thema (im Sinne der Sonatenform) an oder gibt gar statt eines instrumentalen Vorspiels ein vokales, usw.. Mit dem „Orfeo" erfolgt alsdann ein Ruck, zweifellos. Gluck findet den kongenialen Dichter. Der Denker in ihm erwacht. Das bedingt und begründet den „Sprung". Aber man soll diesen Sprung nicht überschätzen. Erstens hat der „italienische" Gluck, wie gesagt, vor der Reform sehr wohl eine Entwicklung auf die Reform zu durchgemacht, und zweitens beginnt gerade der „Orfeo", was gewöhnlich übersehen oder doch nicht gebührend gewürdigt wird, mit einem merkwürdigen Rückfall: die instrumentale „Overtura" ist

[1] Vgl. AfM., a. a. O..

nichts als eines der üblichen italienischen Lärmstücke. Hier fehlt jede Spur einer „Reform". Die eigentliche Einleitung des „Orfeo", die den Hörer unwiderstehlich mitten hineinzwingt in die dramatische Handlung, wird durch den großen Formenkomplex repräsentiert, welcher aus den beiden Rezitativ und Tanz umrahmenden Chören besteht. Die künstlerische Kraft, mittels deren Gluck diesen Formenkomplex zur höheren Einheit zusammenfügte, entwickelte sich nun, da das Problem der Opernreform dem Komponisten einmal zum Problem geworden war, mit großer Stetigkeit und ging parallel mit der erwähnten, nunmehr ebenfalls kräftig vorwärts treibenden Entwicklung, welche die künstlich gefertigten Instrumente und die natürliche menschliche Kehle zu immer ebenbürtigeren Faktoren und in ihrer Vereinigung zum wichtigsten spezifisch dramatischen Wirkungsmittel machte. Die taurische Iphigenie steht am Ende dieser Entwicklung [1].

Die Ouvertüre zur „Alceste", welche die Bedeutung eines Seelengemäldes hat, steht bereits auf höherer Stufe als diejenige zum „Orfeo". Sie hat innere Beziehung zum folgenden Drama. Gluck nennt sie bezeichnenderweise „Intrada" [2]. Die Ouvertüre zu „Paride ed Elena" weist ähnliche Tendenzen auf, ohne freilich ihre Vorgängerin an innerem Wert zu erreichen; wichtig ist, daß ihr dritter Satz am Ende der Oper wiederkehrt. Die Ouvertüre zur „Armide" liegt abseits. Die berühmt gewordene Orchestereinleitung der aulischen Iphigenie setzt die mit der „Alcesten"-Ouvertüre begonnene Linie fort. Sie ist „Programmouvertüre"; ja, in ihr flutet eigenes dramatisches Leben [3]. Sie reißt, ähnlich wie die Intrada der „Alceste", auf der Dominante ab, aber dieses Abreißen ist noch schärfer pointiert: sie schließt unisono. In der taurischen Iphigenie endlich spricht Gluck das letzte Wort. Nicht um äußeren Effekt ist es Gluck mit diesem Sturmstück [4] zu tun, sondern er will den Hörer lediglich durch die Macht seiner Musik in den Bann des Dramas zwingen. Dem tiefen Schatten der „tempête" geht, in mildes Licht getaucht, „Le calme" voraus, und inmitten des Ungewitters gellt das verzweifelte Flehen der jungfräulichen Priesterin Iphigenie zum Himmel: „Grands dieux! Détournez vos foudres vengeurs!"

Die vokalen Bestandteile dieser Gewittersinfonie sind es, die in das naturalistische Chaos von Tremolo und Skalen überhaupt erst einmal Ordnung bringen. Wie drei gewaltige Pfeiler ragen diese vokalen Partien empor inmitten der wütenden Elemente. Jede dieser Partien besteht aus zwei Teilen, dem Solo Iphigeniens und dem Chorgesang der Priesterinnen. Der Aufruhr im Orchester (S. 7—14 [5]) versinnlicht des Sturmes blindes Wüten als solches, die menschlichen Stimmen erschließen uns die Bedeutung dieses Wütens. Und wenn das Orchester sich allmählig beruhigt, ist es

---

[1] A. B. Marx unterzieht die taurische Iphigenie in seinem Buche „Gluck und die Oper", Berlin 1863 (II, 269ff), einer Würdigung.

[2] Über die „Alcesten"-Ouvertüre vgl. die Ausführungen bei Anton Schmid, „Gluck", Leipzig 1854, S. 126, und bei Marx a. a. O., I, 358ff.

[3] Wie wenig in Glucks Schaffen äußere italienische Einflüsse und fortschrittlich dramatische Prinzipien kollidieren, dafür ist gerade diese Ouvertüre ein bezeichnendes Beispiel: in ihrer Motivbildung machen sich nämlich unverkennbare Einflüsse Sammartinis geltend.

[4] Das Stück an sich bedeutet keine Neuerung. Gewittersinfonien sind gerade in der französischen Oper nichts Seltenes, und Sturmszenen (tempêtes, tempeste) sind bei Franzosen und Italienern von jeher zu Hause. Vgl. auch Goldschmidt, „Musikästhetik", 462.

[5] Die Zitate beziehen sich stets auf die große französische Ausgabe der „Iphigénie en Tauride" (F. Pelletan und B. Damcke), Paris 1874.

Iphigeniens über ihm schwebender Sopran, der uns den Grund dieser Beruhigung kündet: „Les dieux apaisent enfin leur rigueur.“ So fließt das Vorspiel denn unmerklich über ins Rezitativ, mit dem die eigentliche Handlung ihren Anfang nimmt. Und wie innerhalb dieses Vorspiels Iphigeniens Flehen in den Chorgesängen der Priesterinnen ein regelmäßiges Echo fand[1], so folgt jetzt auf Iphigeniens Traumerzählung, ohne daß ein Zwischenspiel eingeschoben würde, der Priesterinnen-Chor. Der alte Begriff des Ritornells hat hier nichts mehr zu suchen, um so mehr aber noch seine Funktion: diese wird von den vokalen Partien übernommen. Im Flusse der Entwicklung dieser dramatischen Exposition ist Rameaus „Einfluß“ greifbar deutlich, aber nur im ursprünglichen Sinn dieses Wortes: in den von den ersten Anfängen, von den „Quellen“ der Oper herkommenden „Strom“, in welchem Glucks individuelle Eigenart sich längst nachdrücklich betätigt hat, fließt als „Nebenfluß“ ein Teil Rameauscher Kunst ein.

Auch die Tonarten dienen der steten Entwicklung. Der Chor, das Echo Iphigeniens, beginnt mit dem gleichen Akkord, mit welchem Iphigenie schloß: e moll. Ihm ist, was die Tonart angeht, etwas Oszillierendes eigen; er endet in a moll. Hier beginnt — ohne Ritornell — Iphigenie; sie endet im A dur der Arie („O toi“), die formal dadurch dem vorangehenden Komplex angegliedert wird, daß Iphigenie abermals im Chor ihrer Gefährtinnen ein Echo findet. Rhythmus, Setzweise und Ethos dieses Chors verbinden ihn einerseits mit dem vorigen Chore; in dem Umstand aber, daß dieser Chor, der in a moll endet, mit dem A dur-Klang anhebt, liegt anderseits eine bewußte Anempfindung an die Tonart der Iphigenien-Arie. Hier schließt die erste Szene; sie stellt zugleich den ersten, in sich geschlossenen Formenkomplex dar[2].

Die zweite Szene beginnt, genau wie (nach der Gewittersinfonie) die erste, mit einem durch denselben Septakkord eingeleiteten Rezitativ: dort („Le calme réparait“) führte er aus dem Sturm zur Ruhe, hier aus relativer Ruhe in neuen Sturm; dort erklang er in der Grundlage, hier als drängender Sekundakkord; dort mündete er in D dur, hier in d moll. Des Thoas Rezitativ ist mittels der Rhythmik mit seiner folgenden Arie verbunden. Hier wird der punktierte Rhythmus wirksam, der seit Iphigeniens Rezitativ („Le calme“) nirgends mehr eine prominente Rolle spielte: Thoas' hitziges, abergläubisches Temperament wird durch ihn gekennzeichnet, seine durch „noirs pressentiments“ gepeinigte Seele. Darum leiht derselbe Rhythmus auch seiner Arie die charakteristische Physiognomie. Und auch er, der Barbar — man beachte Gluck's formale Konsequenz! —, findet sein Chor-Echo. Der Gesang der Scythen hat denn auch bis zum Aktschluß die gleiche formale Funktion wie der Chor der Priesterinnen im ersten Szenenkomplex. Er kehrt nach dem Berichte des Boten (verlängert) wieder, und Thoas' letztes Rezitativ klingt in einem dritten (musikalisch neuen) Scythenchor aus. Die Chöre bilden somit im ersten Akte das feste Gerippe, das von den andern Formteilen gleichsam umkleidet wird. Vorzugsweise durch sie wird die großartige Einheit des ersten Aktes gewährleistet.

---

[1] Vgl. Goldschmidt, a. a. O., 287.

[2] Auf die Feststellung dieser „Formenkomplexe“ als großer einheitlicher und vereinheitlichender Formen höheren Grades lege ich entscheidendes Gewicht (vgl. auch ZfM IV, 27 ff). R. Sondheimers Behauptung (ZfM V 171 und 173), daß Gluck „auf den Ausbau musikalisch-formaler Schemata“ verzichtet und die Arie die Oper „in einzelne Szenen“ „zerschlägt“, kann ich mithin nicht unterschreiben.

An den einzelnen vokalen Gebilden der vokal-instrumentalen Einleitung dieses ersten Aktes fällt dem aufmerksameren Ohre sogleich eine außergewöhnliche Symmetrie auf, und diese Symmetrie verleiht ihnen in erster Linie jene erwähnte, das instrumentale „Chaos" ordnende Kraft. Jeder „Pfeiler" besteht nämlich aus insgesamt 32 Takten, welche zerfallen in 15 Takte Iphigenien-Solo, 15 Takte Priesterinnen-Chor und zwei instrumentale Takte. Nach dem ersten Komplex von 32 Takten folgen 12 instrumentale Takte, nach dem zweiten Komplex folgen 24 (also zweimal 12!) instrumentale Takte, und nach dem dritten folgen abermals 24 Takte, die sich in 12 rein instrumentale und 12 teilweise von Iphigeniens Solo „Les dieux" ausgefüllte Takte gliedern. Aber auch in diesen scheinbar in eherner Ruhe ragenden „Pfeilern" zittert die gewaltige elementare und seelische Erregung dieser ganzen Einleitung mit: sie sind nämlich samt und sonders aus typisch Gluckschen Dreitaktern konstruiert! Gluck opfert mithin den Notwendigkeiten der Form keineswegs die dramatische Wahrheit: darin besteht vielmehr gerade seine künstlerische Größe, daß er beiden Erfordernissen gerecht wird [1]. Die gedehnten halben und dreiviertel Noten sind eine Folge der Dreitaktigkeit, nicht etwa ihre Ursache, denn aus Dehnungen hätten ebenso gut Viertakter entstehen können. Es handelt sich hier um naturalistische, lang hinhallende Schreie menschlicher Stimmen, die durch das Toben der Elemente hindurchgellen.

Zu beobachten ist die melodische Charakteristik Iphigeniens einerseits und der Priesterinnen anderseits. In den einzelnen hinab und hinauf zuckenden Motiven und der in gleichem Sinne geführten melodischen Gesamtlinie des Einzelgesangs prägen sich ein fester Wille und eine starke Individualität aus. Die Chorgesänge sind ein Nachhall dieser Melodien, zugleich aber eine Abschwächung, eine Nivellierung. Anstelle der erregten melodischen Sprünge treten vielfach Tonwiederholungen. In den Chorstellen wird das aktiv-dramatische Element durch das kontemplative verdrängt; sie dienen den Iphigenien-Gesängen als Folie. Und Gluck führt diese Charakteristik auch vermittels der Tongeschlechter und der Kadenzen durch. Iphigenie schließt das erste und dritte Mal in fis- bzw. emoll, der Chor in D- bzw. Adur; beim zweiten Mal hat der Chor zwar auch einen moll-Schluß, aber dem hmoll Iphigeniens entspricht das indifferentere amoll ihrer Gefährtinnen. Melodisch fällt der weiche, lyrische Charakter der Solokadenzen auf, und diese lyrische Weichheit ist es bezeichnenderweise, die von den Chören am schärfsten erfaßt und am getreuesten wiederholt wird.

Für die harmonische Charakterisierung verwendet Gluck in dieser Einleitungsszene den verminderten Septakkord, der zu den wichtigsten Gluckschen Kunstmitteln überhaupt gehört. Das harmonische Fundament aller drei Iphigenien-Soli wird durch je vier verminderte Septharmonien gebildet, die hier leidenschaftliche Verzweiflung ausdrücken. Auch hier sind die Gefährtinnen nicht imstande, die seelische Bewegtheit ihrer Herrin voll nachzuerleben. Im ersten und dritten Chor finden sich nur je zwei Septharmonien und im zweiten — gar keine! Ein Aequivalent für das gänzliche Fehlen

[1] Berthold Damcke weist a. a. O., XI nach, daß Gluck ursprünglich diese Dreitakter nicht hatte. Die dort abgedruckte originale Fassung in regulären Zweitaktern zeigt, welche Fülle an Ausdruck durch die Geradtaktigkeit verloren geht. Durch Damckes Feststellung wird die Bewußtheit wieder einmal offenbar, mit der Gluck seine Kunstmittel, in diesem Falle eines seiner typischsten und wirksamsten Kunstmittel, anwendet. Die Möglichkeit der Zurückführung der Gluckschen Dreitakter auf reguläre Zweitakter ist von mir übrigens schon an anderer Stelle, und zwar für die vorreformatorischen Opern, dargetan worden: vgl. AfM VI, S. 173f.

der charakteristischen Dissonanz im zweiten Chor gibt der Komponist dadurch, daß er ihn als einzigen in moll endigen läßt.

Die Instrumentierung unterstreicht die melodischen und harmonischen Wirkungen[1]. Die in dieser Hinsicht entscheidende Aufgabe fällt den Holzbläsern in Verbindung mit den Streichbässen zu. Sie sind es, die die ganze Musik dieser Szene gleichsam organisieren und auch dort nicht zur Ton-Anarchie ausarten lassen, wo die vokalen „Pfeiler" das Gebäude noch nicht stützen. Ihre Funktion beginnt dort, wo der eigentliche Sturm losbricht (S. 7); nach dem ersten und zweiten „Pfeiler" (S. 20 bzw. 30) setzen sie, nämlich Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, fortissimo (und zugleich „sempre crescendo"!) mit einem förmlichen Sturmeshymnus ein, und dazwischen gellen die schneidenden Töne der Piccoloflöte[2]. Treffend ist alsdann (S. 39 ff) das Abflauen des Sturmes gezeichnet. Die Holzbläser werden im Smorzando immer spärlicher; aus dem Tremolo der Bässe wird ein vereinzeltes Sechzehntel-Zucken, das schließlich zu matten Vierteln, ja zu Pausen erlahmt (S. 41 ff), und endlich (S. 44) fließen im pianissimo die Wogen des Orchesters geglättet dahin: „Le calme réparait". Glucks Kunst der Instrumentierung ist hier der Rameauschen durchaus ebenbürtig.
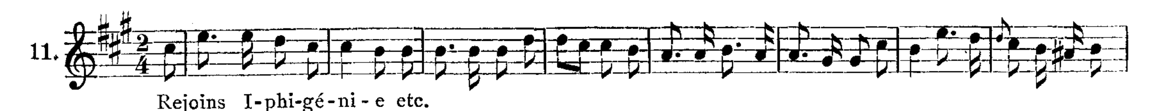
Für die Melodik des Priesterinnen-Chors (S. 53) sind ebenfalls die zahlreichen Tonwiederholungen bezeichnend. Nicht Leidenschaft noch wilder Schmerz, sondern eher Versteinerung menschlichen Fühlens scheint hier musikalisch wiedergegeben zu sein. In der Einleitung hatten die Priesterinnen wenigstens so viel inneren Antrieb gezeigt, daß sie die temperamentvollen Auftakte Iphigeniens nachsangen —, jetzt beginnen sie ihre düstere Psalmodie ohne Auftakt. Im achten Takt kommt ein aktiverer Zug in die Melodik, indem sich hier Ende und Anfang der Phrase verschränken: die in der zweiten Hälfte des genannten Taktes fällige halbe Pause trifft mit den beiden Auftaktsvierteln zusammen und tritt daher auf dem Papier nicht in Erscheinung. Dieser erste Auftakt leitet (man beachte Glucks Konsequenz!) den ersten Dreitakter ein. Mit dem nächsten Dreitakter endet der Chor. Die Harmonisierung ist peinlich abgewogen. In den Zweitaktern spielen die verminderten Septharmonien eine wichtige Rolle, in den Dreitaktern fehlen sie gänzlich. Das Orchester geht streng mit den Singstimmen, und diese beschränken sich auf den Satz Note gegen Note.

Ganz anders Iphigenie. Ihre Adur-Arie gehört zwar nicht zu den restlos geglückten Gesängen der Oper; sie ist ein wenig zu lyrisch geraten. Trotzdem birgt sie Stellen von großer Ausdruckskraft. So im fünften vokalen Takte, wo die bisher auftaktig gebildete Melodik zu der Textphrase „Je t'implore" auf dem Iktus einsetzt, obgleich das Wort „Je" viel eher einen Auftakt erheischt hätte. Durch die Wiederholung dieser Worte wird die Realistik der Deklamation noch gesteigert. Die fünf Viertel Pause scheinen das vorherige Ende der Melodie als erschöpftes Abbrechen zu deuten. Ähnlich wirkt das kurze Ritornell vor dem Mittelsatz der dreiteiligen Arie. Der vereinzelte lombardische Rhythmus auf „Je t'implore" (am Ende des ersten und dritten Teils) ist ein beliebtes Requisit der Hasseschen Schule; infolge seiner Vereinzeltheit beeinflußt er hier den dramatischen Affekt im Sinne realistischer Steigerung, zu-

[1] Vgl. Goldschmidt, a. a. O., 409.

[2] Vgl. Wilhelm Heinses Roman „Hildegard von Hohenthal" (Sämtl. Werke, Bd. 5 und 6), Leipzig 1903, VI, 5: „Die Gewittersinfonie ... ergreift, vorzüglich durch das hohe Pfeifen der Piccolflöten".

mal er in beiden Fällen einen Dreitakter einleitet. Im Mittelteil läßt die metrische Gliederung einen aufmerken. Die Taktstriche sind nicht maßgebend; es handelt sich realiter um Zweivierteltakt. Hier ist der melodische Urtypus des Beginnes des Mittelteils:



Beispiel 11 bildet einen regulären Achttakter. Beim Wort „Oreste" dehnt Gluck die Notenwerte der Singstimme plötzlich aufs doppelte; ebenso in den beiden folgenden Takten. Seit Nennung des Namens des Orest, des Mannes, der im Verlaufe der Tragödie eine so wichtige Rolle spielt, ist es mit Zweivierteltakt und Achttaktigkeit vorbei, und der Mittelsatz klingt in langen Dehnungen aus, die zu den beschwingten punktierten Rhythmen des Beginnes stark kontrastieren. Nach Orests Erwähnung treten übrigens bedeutsame verminderte Septakkorde auf; in den Ecksätzen wird jenes „Je t'implore" durch je eine verminderte Harmonie unterstrichen. Im Orchester ist zwei Oboen eine wichtige Aufgabe zugewiesen. Sie bereiten nämlich jene Stelle mit dem lombardischen Rhythmus vor und lassen sie innig ausklingen. Gluck liebt von jeher — auch schon vor der eigentlichen Reform — die Charakterisierung edler jungfräulicher Gestalten durch die Oboe[1].

Der Priesterinnen-Chor, welcher die Antwort auf Iphigeniens Arie darstellt, atmet denselben Geist wie sein Vorgänger. Nur ist er noch lastender und schwermütiger. Aus dem „Lent" ist „Largo" geworden; die Bässe sind fast zur Regungslosigkeit erstarrt und winden sich nur an den Kadenzen mühsam auf und ab; symmetrisch reiht sich Zweitakter an Zweitakter, um erst am Ende zwei Dreitaktern Platz zu machen, welche die ersten Anzeichen jener Erregung sind, die im folgenden Rezitativ das Orchester packt, um in Thoas' Arie ihren leidenschaftlichsten, im drauffolgenden Scythenchor den naturwüchsigsten Ausdruck zu finden. Einen andern Vorboten findet die künftige dramatische Erregung im Grade der Anteilnahme des Orchesters am Chore. Die Fagotte emanzipieren sich von den Bässen und irren wie ratlos umher; Geigen und Bratschen schlagen erregt in Vierteln nach; die Rhythmik des Orchesters trennt sich vollständig von derjenigen des Chores. Dem Ethos der menschlichen Stimmen wird lediglich das ostinate A der Kontrabässe und Violoncelli gerecht.

Die Thoas-Arie beginnt ohne instrumentales Vorspiel; die Zeitmaßbezeichnung ist nicht im modernen Sinne aufzufassen, sondern sie verlangt ein bewegteres Tempo; Zählzeiten sind die halben Takte, obwohl das nicht ausdrücklich angegeben ist. Das ganze Stück steht und fällt in seiner spezifischen Wirkung mit dem Rhythmus[2]. Zahlreiche Pausen trennen die vokalen Phrasen voneinander, die dadurch etwas Stockendes, Atemloses bekommen. Wir haben es mit keiner einheitlichen Kantilene zu tun, sondern mit einer Summe wild erregter Ausrufe. Besonders wichtig sind die vielen Dreitakter. Ingeniös ist die Stelle Takt 9 nach „Tempo I": zu den Worten („les foudres . . .") „semblent suspendus sur ma tête" verkoppelt Gluck einen vokalen

[1] Näheres darüber im AfM, VI, 176ff, 187.
[2] Vgl. W. Heinse, a. a. O., Bd. VI, S. 5.

Dreitakter mit einem instrumentalen Viertakter; bei der Wiederholung dieser Worte kommt durch eine starke Dehnung (auf „tête") ein vokaler Viertakter zustande. In beiden Fällen ist die metrische Bildung durch den Text bzw. seine angemessene Affektbetonung und nicht etwa durch rein musikalische Erfordernisse bedingt. Das rhythmische punktierte Orchestermotiv gibt dem Ganzen im Verein mit dem fast unausgesetzt pulsierenden Tremolo den wichtigsten Halt, der nur an einer Stelle zunichte wird, wo nämlich im Lento ein ungeheuerer Riß klafft: zum eintönig wiederholten d' singt der von Ängsten gepeinigte Thoas „Tremble! ton supplice s'apprête!" und das Orchester stimmt ihm (mit Hörnern!) unisono bei. In diesem fünftaktigen Lento, nach welchem das Rasen des Orchesters in ungestümem crescendo aufs neue anhebt, kann man übrigens sehr wohl einen aufs äußerste zusammengeschrumpften Arienmittelteil sehen. Es ist das einfach die letzte Konsequenz jener innerhalb der von Gluck kultivierten (italienischen) Operngattung zu beachtenden Entwicklung, die jenen Mittelteil quantitativ immer geringer, qualitativ immer bedeutender werden ließ. Der dramatische Angelpunkt auch der Thoas-Arie ist durchaus in diesen wenigen langsamen Takten zu finden.

Wie Iphigenie durch starke Individualisierung von der Schar ihrer Gefährtinnen emanzipiert wird, so ragt Thoas aus seiner Umgebung als scharf konturierte Individualität hervor. Die Musik der Thoas-Arie ist haarscharf charakteristisch, während im Scythenchor (S. 69 ff) alles auf einen allgemeinen Grundton nivelliert ist. Es entspricht jedoch Glucks folgerichtigem künstlerischen Denken, wenn im Chor genau wie in der Arie die Rhythmik alles und die Melodie sogar noch weniger als dort bedeutet. Die Chormelodie ist streng zweitaktig gegliedert und primitiv harmonisiert. Die volle Instrumentierung vermeidet absichtlich jegliche feinere Differenzierung (Wirbeltrommel und Becken geben charakteristische Farbflecke). Dieser erste Ddur-Chor stellt eine spontane Äußerung des Volkes dar und ist als solche dem intellektuellen Niveau der Masse angemessen. Der zweite Chor steht dramatisch und deshalb auch musikalisch auf höherer Stufe. Das Volk ist zum Werkzeug seines Königs geworden; es gehorcht seinem Willen, den er durch durch die Worte bekundet hat: „A nos dieux . . . adressez vos chants!"[1]. In diesem Chore setzt in engem Anschluß an die Thoas-Arie eine individuellere Charakterisierung ein. In ganz entsprechender Weise werden hier die einzelnen Phrasen durch Pausen oder lang ausgehaltene Töne in scharf gesonderte (Zweitakt)-Gruppen getrennt; durch die Volltaktigkeit tritt das sogar noch schärfer zutage. Die ganze Faktur des Chores ist massiver als die der Arie. Dreitakter fehlen gänzlich. Wie der seelische Höhepunkt der Arie durch jenen Lento-Mittelteil gestaltet wird, so bedeutet (S. 85) ein gewaltiges Unisono von Chor und Orchester den Kulminationspunkt des Chores. Der Abstand zwischen Volk und Herrscher, zwischen Chor und Arie, ist stets gewahrt. Auch in der Harmonisierung. Verminderte Septakkorde, wie sie in der Arie eine entscheidende Rolle spielen, sind im Chor vermieden. An ihre

[1] In der Partitur steht bei diesem Chore seltsamerweise die Bemerkung: „Peuple exprimant sa joie barbare", die meines Erachtens viel eher zum vorhergehenden Chore gepaßt hätte, bei dem sich jedoch keine derartige Bemerkung findet. Weil die Handschrift der Oper mir nicht vorgelegen hat, muß ich es dahingestellt sein lassen, ob jene Bemerkung von Gluck stammt oder ein späterer Zusatz ist. Jedenfalls kann sie an meiner Charakterisierung der Chöre nichts ändern, wennschon sie mit ihr im Widerspruch zu stehen scheint.

Stelle tritt als gemäßes Ausdrucksmittel das Abbiegen in relativ ferne Tonarten. Wichtig ist die hier von Gluck bekundete liberale Auffassung der Tonartengrenze, wie man ihr ähnlich bei Tommaso Traetta begegnet. Der Chor steht in hmoll und bekundet auch hierdurch seine Beziehung zur Thoas-Arie; aber er beginnt mit dem Parallelklang und kadenziert anfangs auch durchaus im Sinne der Ddur-Tonart. Gluck will auf diese Weise offenkundig zwischen beiden Scythenchören eine Brücke konstruieren.

Der zweite Akt der taurischen Iphigenie gliedert sich in drei Formenkomplexe. Erstens: Exposition des Aktes. Orest und Pylades in der Gewalt des Barbarenherrschers. Die Kreuztonarten, die bisher unbeschränkt herrschten, geben auch diesem Aktbeginn das Gepräge. Aus dem hmoll des Schlußakkordes des ersten Aktes ist der Sextakkord von Hdur geworden. Aber es besteht eine noch deutlichere Verbindung zwischen erstem und zweitem Akt. Orests erste Arie beginnt rhythmisch genau wie der letzte Scythenchor. Natürlich ist diese Übereinstimmung innerlich begründet: es ist eine geistvolle künstlerische Versinnlichung des Verfolgungswahnes, der Orests Seele ergriffen hat, wenn er die Worte „Dieux qui me poursuivez" im selben Rhythmus anstimmt, dessen seine Peiniger sich bedienten, um ihre blutdürstige Freude über die Ankunft der beiden neuen Opfer zu bekunden. Die folgende Pylades-Arie gehört als Erwiderung auf diejenige des Orest eng mit ihr zusammen. Die Steigerung dieser beiden Sologesänge liegt in dem rezitativischen Zwiegespräch der Beiden (S. 115—116). — Zweitens: Pylades ist abgeführt. Einer prägnanten instrumentalen Einleitung folgt ein furchtbarer Schmerzens- und Wutausbruch Orests, der schließlich zusammenbricht. Die Arie („Le calme rentre") charakterisiert den Orest im Zustande körperlicher und seelischer Erschlaffung. Traumgespenster, Furien, erscheinen ihm im Schlaf und umringen ihn in höllischem Tanze. Derselbe Rhythmus, der den Komplex einleitete (♪ | 𝅗𝅥 und ♬♬), begleitet ihr Auftreten —, alles steht musikalisch im engsten Zusammenhang. Der Furienchor, der zum erstenmal im bisherigen Verlauf der Oper auf eine längere Strecke hin eine b-Tonart beansprucht (das tragische dmoll), „endigt" mit einem verminderten Septakkord; mit der gleichen Harmonie beginnt das nächste Rezitativ Iphigeniens. Auch durch die Handlung ist die Verbindung zwischen Rezitativ und Chor gewährleistet: Orest erblickt die Jungfrau und redet sie noch innerhalb des Chores an. Mit Orests Abgang endet dieser Komplex (S. 142). — Drittens: Die Musik des Accompagnato fließt ungehindert vom vorigen in den neuen Komplex, der mit einer Anklage Iphigeniens an die Gottheit beginnt („O ciel, de mes tourments"). Das Echo der Priesterinnen setzt in gmoll prompt ein. Die folgende Iphigenien-Arie bedeutet insofern eine wesentliche formale und dramatisch-psychologische Steigerung gegenüber allem bisher Dagewesenen, als hier das unausbleibliche Echo der Priesterinnen bereits innerhalb der Arie ertönt. Iphigeniens Gefährtinnen treten aus ihrer bis dahin beobachteten geringen inneren Beteiligtheit heraus. Im letzten Chor („Contemplez") treten sie Iphigenien sogar gleichberechtigt gegenüber, indem sie sich mit ihr zu einem strophischen Wechselgesang vereinigen. Daß dramatische und formale Konzentration und Steigerung parallel laufen, ist ein für Glucks ganze künstlerische Denkweise ungemein bezeichnender Umstand.

Orests bereits genannte Arie hat kein Vorspiel im italienischen Sinne, sondern nur einen einzigen Takt, der uns medias in res führt: in die ruhelos leidenschaftliche Stimmung dieses ganzen Gesanges. Der vokale Stil ist scharf deklamatorisch, durchaus im Sinne Rameaus. Der erste, sechzehntaktige Teil beginnt und schließt auf der Tonika. Mit keiner dominantischen Frage endet Orests furchtbares Bekenntnis: „ses supplices pour moi seront encor trop doux!“ Der Mittelsatz, der weitaus längere und kompliziertere (!), beginnt (S. 104 oben) mit elegisch gefärbter Melodie, die später (S. 106 oben) noch deutlicheren Ausdruck findet: in Orest (und stärker noch in Pylades) ist bei aller düsteren Tragik immer noch eine starke Dosis jener überschwänglichen Gefühlseligkeit der Werther-Epoche lebendig, und Glucks besonderes Verdienst in dieser Arie ist es, daß dieses elegische Gefühl nur leicht angedeutet wird. Der Mittelsatz ist übrigens ein kleines Da-Capo für sich. Der Hauptsatz wird tongetreu wiederholt, was der psychologischen Wahrscheinlichkeit nicht widerspricht: in der vermessenen Aufforderung an die Götter, unter ihm den Höllenschlund zu öffnen, dessen Qualen für ihn, den Muttermörder, noch zu gelinde seien, liegt gleichsam das ein für alle Mal feststehende Glaubensbekenntnis des Unglückseligen beschlossen, das er hundertmal ablegen könnte, ohne daß sich deshalb ein Jota des Textes, ein einziger Ton der grausigen Melodie zu ändern brauchten. Dieses „Credo“ wird in den Ecksätzen durch ein allgemeines Unisono wirksam pointiert. Es ist, als wisse Orest sich eins mit dem Orchester, das ihn stützt und trägt und in den krassen Wahngebilden seiner Phantasie bestärkt. Überhaupt fällt dem Orchester in der Orest-Arie eine überragende Aufgabe zu. Es übertrumpft den Gesang des Orest noch, indem es z. B. das eben genannte Unisono durch das Geigentremolo denkbar intensiv gestaltet, auch im elegischen Mittelsatz die Erregung durch nachschlagende synkopierende Viertel weiterpulsieren läßt und alle Teile durch den prägnanten rhythmischen Auftakt verbindet, der stets von Hörnern, Trompeten und in den Außensätzen auch von den Pauken ausgeführt wird[1].

Pylades' A dur-Arie ist in Form und Melodik eine würdige Nachfolgerin besserer italienischer Arien. Fraglos hat Gluck hier, was weiche Sentimentalität anbetrifft, etwas zu viel des Guten getan. Der ästhetische Wert dieses Gesanges geht über die Bedeutung eines Kontraststückes gegenüber den vorhergehenden und künftigen Ausbrüchen der Leidenschaft kaum hinaus[2].

Orests monologischer Gesang „Le calme rentre“ ist keine „Arie“ im eigentlichen Sinne. Es handelt sich um die Äußerung von Gedanken und Empfindungen eines geistig halb umnachteten Verzweifelnden. Die „Melodie“ erinnert stellenweise an die Art und Weise mittelalterlicher Psalmodien. Eine eigentliche Tonart wird nicht ausgeprägt. Das Orchester sagt mehr als Orests Worte, ohne seinerseits an eine feste Tonart gebunden zu sein. Der A dur-Klang, mit dem das Stück beginnt und endet, wird immer wieder umschrieben, aber keine eindeutige Kadenzbildung weist ihm ein für alle Mal eine dominantische, subdominantische oder tonikale Funk-

---

[1] Vgl. Goldschmidt, a. a. O., 380.

[2] Heinse nennt diese Arie eines „zärtlichen, klugen und standhaften Freundes“ allerdings „himmlisch“ (a. a. O. VI, S. 6): er erweist sich in diesem Urteil eben als Kind seiner Zeit.

tion zu. Daß die Vorzeichnung (zwei Kreuze) in diesem Falle gar nichts beweist, ist kennzeichnend für den fortschrittlichen Geist, der Gluck als Reformator der tragédie lyrique erfüllt. Etwas entsprechend Unbestimmtes ist der Rhythmik und Metrik eigen. Die beiden in ein gleichmäßiges Piano-Dämmerlicht getauchten Geigen treffen nicht ein einziges Mal auf den Taktschwerpunkt; die Bratschen wiederholen ostinat mit einer nervenaufreizenden Hartnäckigkeit in stetem Wechsel von sforzato und piano[1] ein Synkopenmotiv; nur die Bässe geben dem Ganzen rhythmisch-metrischen Halt, entziehen sich aber ihrer Aufgabe, harmonieklärende Schritte auszuführen, indem sie immer wieder auf ihr A zurückkommen und nur ganz vereinzelt nach G, Gis und B gehen, wodurch die Harmonie jedoch keineswegs geklärt, sondern nur noch mehr verdunkelt wird; eine Oboe stimmt plötzlich, unmotiviert 20 Viertel lang den Ton cis″ an, dann schwankt sie acht Takte lang zwischen cis″ und d″ hin und her, um schließlich völlig zu verstummen. Das Stück hat keinen Schluß im musikalischen Sinn; es endet, weil's eben nicht mehr weitergeht, aber dieses Ende ist mit keinem der üblichen Kunstmittel herbeigeführt.

„Grave et marqué“ setzt der „Ballet-Pantomime de terreur“ ein, dem der Furienchor sich anreiht. Er besteht aus mehreren Abschnitten, deren Kernteil die hartnäckig wiederkehrende Stelle zum Text „Il a tué sa mère“ ist: in lang gezogenen Tönen erinnert der Chor Orest an sein entsetzliches Verbrechen. Die höchste Steigerung erfährt diese erbarmungslose Anklage der Furien bei ihrem vierten Erklingen (S. 130), wo die einzelnen Stimmen, am ausgeprägtesten die Soprane, ihre bis dahin an den entsprechenden Stellen gewahrte Monotonie aufgeben und melodisch, unterstützt vom orchestralen Unisono, im Septakkord herabstürzen. Diese immer wiederkehrenden Anklagen stützen das ganze formale Gebäude wie Pfeiler. Eingeleitet wird der Chor durch das Unisono der Soprane und Bässe; Alte und Tenöre gesellen sich nacheinander hinzu. Die melodische Linie strebt in großer Steigerung vom cis′ bis d″ empor. Nach dem ersten „Pfeiler“ wirft Orest ein paar Worte jammervollster Klage ein: es ist ein Dreitakter. Ihm folgte abermals jene Anklage der Furien. Der erste und zweite „Pfeiler“ samt dem von beiden eingeschlossenen Solo des Orest bilden eine formale Einheit für sich. Mit dem vierten Takt von S. 127 beginnt in der Paralleltonart ein neuer Abschnitt von eigentümlichen Schwung in den auftaktigen Rhythmen der Holzbläser und Geigen. Im Chor sind es diesmal Bässe und Tenöre, die energisch aufwärts streben. Wieder gellt ein Aufschrei Orests dazwischen, durch den aber die Furien sich nicht beirren lassen. Dieser Abschnitt wird durch den dritten „Pfeiler“ (S. 129) abgegrenzt. Zum ersten Mal innerhalb dieses Chores spricht das Orchester allein: „L'ombre de Clytemnestre paraît“! Die Fermate bezeichnet eine Pause atemloser Spannung, und nun bricht Orest los, der auf diese Weise zum ersten Mal einen Abschnitt beginnt. An diesem Höhepunkte tönt ihm jene furchtbare Anklage zum vierten Mal entgegen, und zwar in jener soeben dargelegten Gesteigertheit. Bezeichnenderweise finden sich die Furien einzig innerhalb dieses „Pfeilers“ zu unisoner Einigkeit zusammen: es gilt, dem aktiven Ungestüm Orests entgegenzutreten. Sein flehentliches „Ayez pitié!“ prallt an ihrer monoton und grausam zum letzten

[1] Goldschmidt findet (a. a. O., S. 434), daß „die festgehaltenen Synkopen der Bratschen ganz offenbar dem anormalen, synkopierten Herzschlag eines von furchtbarer Angst Verfolgten nachgebildet sind.“

Mal wiederholten Anklage ab. Wie der erste und zweite, so schließen sich der vierte und fünfte „Pfeiler“ mit dem in ihrer Mitte stehenden Solo Orests zu einem Ganzen zusammen. Der letzte, größere Teil beginnt S. 132. Orests flehende Rufe werden häufiger. Plötzlich erblickt er, erwachend, die eintretende Iphigenie und hält sie in seinem Wahn für die soeben noch im Traume geschaute Klytämnestra. Von Entsetzen geschüttelt, bricht er in den herzzerreißenden Schrei aus: „Ma mère! Ciel!“ Bis hierher tönt der Furienchor fort, alsdann reißt er, da Iphigenie zu reden beginnt, naturalistisch auf dem verminderten Septakkord in Terzquartlage ab.

Verminderte Septakkorde charakterisieren besonders die Orest-Soli. Es ist aufschlußreich für die Gluckſche Auffassung des verminderten Septakkordes, daß er ihn in den Furienchören selbst relativ selten bringt. Die verminderte Septharmonie ist für ihn Ausdruck höchst gesteigerten Affektes. Die Furien gleichen hier der Dira Necessitas der Alten: sie strafen und rächen, aber sie fühlen nicht im menschlichen Sinne. Mithin kam es für den Komponisten nicht in Betracht, sie musikalisch in höchstem Affekt darzustellen. Kennzeichnend aber für Glucks Folgerichtigkeit und Sparsamkeit in der Anwendung seiner Kunstmittel ist es, daß er die Verzweiflung des Orest mit einer einzigen Ausnahme stets durch den gleichen verminderten Septakkord, nämlich den nach d moll gehörigen, charakterisiert. Die Ausnahme aber findet bezeichnenderweise dort statt, wo Orest das eine Mal den Abschnitt durch sein Solo eröffnet: die Furien geben ihre melodische Monotonie auf (S. 130), Orest „seinen“ Akkord. Trotzdem bleibt die spezifische Orestes-Tonart eben d moll, das nicht etwa, wie im „Orfeo“ c moll, als Furien-Tonart bezeichnet werden darf. Man beachte die Bemerkungen in der Partitur (S. 121): „Il s'endort d'accablement“ und „Oreste est sans connaissance pendant toute cette scène.“ Aus ihnen geht hervor, daß die Bühnenvorgänge während seiner Bewußtlosigkeit sein inneres Erleben sind, denn sonst würde er, der während seiner Ohnmacht sie unmöglich mit seinen Sinnesorganen erfassen kann, nicht auf sie reagieren. Die Furienszene, wie wir sie im Theater hören und schauen, ist lediglich Orests inneres Erlebnis. Alles ist durch seine Individualität hindurch geschaut, die Tonart d moll versinnlicht seine seelische Verfassung: so ist auch das ungewöhnlich starre Festhalten an ihr zu erklären. Umso eindrucksvoller ist das abrupte Endigen des Chors auf einem Akkord, der nicht zur eigentlichen d moll-Tonart gehört. Wichtig ist auch die Instrumentierung des Chors. Zum Streichorchester treten außer den Holzbläsern drei Posaunen[1], die fast unausgesetzt beteiligt sind. Sie gehen in ganzen oder halben Tönen ehern ihren Weg, gleichsam die Versinnlichung jener Dira Necessitas. Sie sind stets melodisch, sei es diatonisch oder chromatisch, geführt. Die erste Flöte ist Orests treue Begleiterin; die zweite gesellt sich ihr nur bei den Chorstellen.

Das allmählich in stärkerem Grade sich einstellende menschliche Fühlen der Priesterinnen macht sich in ihrem g moll-Chor („Patrie infortunée“) bereits leise geltend. Die Melodie ist geschmeidiger als in den früheren Chören, der Rhythmus belebter und vielseitiger, die Tonart ist fester ausgeprägt, das Orchester ist selbständiger geführt, ja es tritt sogar ein besonderes Vorspiel hinzu[2].

---

[1] Vgl. Heinse, a. a. O., VI 6 und Goldschmidt a. a. O., 443.

[2] Vgl. A. Schmid, a. a. O., 353.

Iphigeniens große Arie („O malheureuse Iphigénie"), in der sie das Schicksal ihres Hauses und ihr eigenes Unglück beklagt, steht in G dur[1]. Die Süßigkeit der Melodik wird mittels der Harmonik und Rhythmik ins Herbe und Schmerzliche abgewandelt[2]. Es handelt sich um ein zweiteiliges Stück nebst Coda. Der eigentliche Arienschluß findet sich nach den beiden Fermaten (S. 150 unten); der Chorgesang der Priesterinnen stellt gleichsam das vokale Nachspiel dar —, für ein instrumentales Ritornell ist an dieser Stelle kein Raum mehr. Iphigeniens Gesang beginnt streng vier-, nicht etwa fünftaktig, wie man irrtümlich annehmen könnte: die drei d″ sind nichts als ein besonders breit ausladender Auftakt, der metrisch keine andere Bedeutung hat als der Auftakt der Solo-Oboe im zweiten Takt des Vorspiels. Iphigeniens Fassung gerät erst ins Wanken, als sie sich an ihre Gefährtinnen wendet: „Vous n' avez plus de Roi!" Hier beginnen nämlich die Dreitakter, vier an der Zahl, und die Melodie endigt weitatmig mit einem Fünftakter. Innerhalb dieser ungeradtaktigen Periode erklingt die erste verminderte Septharmonie. Im zweiten Teil, der mit zwei Dreitaktern einsetzt, spielt die Harmonie die entscheidende Rolle. Der nach g moll gehörige verminderte Septakkord erklingt, die Tonart biegt in dunkle b-Regionen ab. Die beiden Oboen reiben sich in schmerzlichen Vorhalts-Dissonanzen aneinander (crescendo!). Schließlich führt ein verminderter Septakkord zur letzten, mit Fermaten versehenen Kadenz, über der Iphigeniens Gesang verhallt. Der Epilog gehört den Priesterinnen, denen zuletzt vor Ergriffenheit die Sprache versagt: in zwei kurzen, isolierten Phrasen klingt das Seelengemälde aus. Ohne Unterlaß pulsieren die Geigen in synkopischen Rhythmen: ein einziges Mal nur stocken sie, nämlich dort, wo Iphigenie schweigt, weil es für ihren Jammer eben keine Worte mehr gibt ... Konsequenterweise wählt Gluck wiederum eine Oboe als ständige Begleiterin Iphigeniens. Bei der ersten Dissonanzenstelle tritt eine zweite Oboe hinzu; später bei den Chorstellen. Die Hörner sind sparsam verwendet.

Nach Iphigeniens Willen soll die Totenklage für den vermeintlich toten Bruder beginnen. Unter dem Gesang der Priesterinnen („Contemplez ces tristes apprêts"), der ein Solo Iphigeniens einrahmt, nimmt die feierliche Handlung ihren Verlauf. Die Melodie des Gesanges ist eine bewußte und sicherlich beabsichtigte Reminiszenz an den Chor „Que d' attraits!" in der aulischen Iphigenie[3]. Der frühere Chor ist graziöser und weitschweifiger zugleich; der taurische ist mehr durch Pausen zerrissen und harmonisch tiefer. Die Harmonik ist es nämlich, die dem sechsmaligen Erscheinen der Melodie den Reiz der Abwechslung leiht. Das Vorspiel beginnt in C dur, das aber häufig nach der moll-Variante neigt. Der nächste, thematisch identische Instrumentalsatz beginnt in Es dur, was die Berührung des schrecklichen es moll zur Folge hat. Dieser Satz aber ist die Einleitung zum Solo Iphigeniens, in dem die Melodie naturgemäß am stärksten modifiziert wird und subjektiver gefärbt ist: einzig ihre Strophe klingt mit einem Fünftakter aus. Die bei Leichenfeiern üblichen Posaunen fehlen

---

[1] Heinse weist (a. a. O., VI, 7) auf das italienische Vorbild dieser Arie hin, auf die „in Neapel berühmte Musik" zu „Se mai senti spirarti sul volto". Er meint offenbar die von mir AfM VI, 196 ff besprochene Arie des Sesto aus „La clemenza di Tito" (II, 15). Vgl. auch Wotquenne, „Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck", Leipzig 1904, S. 217.

[2] Zur Ergänzung sei auf die Ausführungen bei Goldschmidt, a. a. O., 435 f verwiesen.

[3] Sie findet sich übrigens schon in „La clemenza di Tito"; vgl. AfM., VI, 197 f.

nicht[1]. Flöten und Oboen beteiligen sich nur an dem zu Iphigeniens Solo hinleitenden Esdur-esmoll-Satze.

Zu Beginn des dritten Aktes beschließt Iphigenie, in einem Schreiben ihre Schwester Elektra von ihrem Geschick in Kenntnis zu setzen. Sie bestimmt den Orest zum Überbringer des Briefes: sie will ihn auf diese Weise retten, denn in ihr dämmert etwas auf wie eine Ahnung der Zugehörigkeit zu ihm. Ihr Rezitativ mündet in eine gmoll-Arie, die dem Totgeglaubten geweiht ist. Der erste Formenkomplex wird beschlossen durch das in der Paralleltonart (Bdur) stehende Terzett, in welchem Iphigenie den Orest zum Boten und damit für die Befreiung bestimmt. Der andere große Teil des Aktes beginnt mit dem Wettstreit der Freunde. Orest will den Freund gerettet wissen. Dieser Zwiegesang steht bereits in cmoll: die b-Tonarten gewinnen an Boden. In seiner Bdur-Arie versucht Pylades vergeblich, den Freund umzustimmen, der in der folgenden Accompagnato-Szene denn auch seinen Willen durchsetzt. Pylades muß nachgeben; er ist bereit, Iphigeniens Botschaft zu überbringen, scheidet aber nicht, ohne seinen festen Willen, Orest zu retten, zu bekunden.

Iphigeniens gmoll-Arie „D'une image" ist intimer und persönlicher als ihre soeben besprochene Gdur-Arie. Dort sprach sie als Vertreterin ihres ganzen Geschlechtes; hier gedenkt die Schwester liebevoll ihres Bruders. Die Melodik ist dementsprechend individuell, mit leicht rezitativischem Einschlag. Wir werden hier so recht Glucks besonderer Veranlagung zur Darstellung dunkler Affekte inne. Und in der Diktion gerade dieser Arie machen sich Einwirkungen der tragédie lyrique geltend. Von blühender italienischer Melodik keine Spur. Die Deklamation ist mit wenigen Ausnahmen und bis in die Sechzehntel hinein syllabisch. Der zweite Teil ist noch trüber gestimmt als der erste, der wenigstens nach der Dur-Parallele ausweicht. Bezeichnenderweise klingt die Arie mit der Wiederholung dieses zweiten Teiles aus. Der Geigenlauf am Schluß gibt eine freie Paraphrasierung der vorausgegangenen Gesangslinie; er kann als Muster eines stimmungsvollen Arien-„Nachspiels" gelten.

Das Stück echter dramatischer Handlung S. 172 („Je pourrais") ist nur recht uneigentlich ein „Terzett". Französischer Geist hat auch in diesem Fall Pate gestanden. Formal handelt es sich um ein stark modifiziertes Rondo[2]. „Un peu lentement" beginnt Iphigenie mit einer Melodie, der eigentliche sinnliche Schönheit abgeht. Sie sucht nach Worten, nach dem rechten Ton, denn noch weiß sie ja nicht, wie es der eine aufnehmen wird, daß nur der andere gerettet werden kann. Impulsiv aber brechen beide los, kaum daß sie den Sinn ihrer Worte vernommen: ein jeder will den anderen gerettet wissen (Zeitmaß: „Animé"). Zagend fährt Iphigenie (im ersten Tempo) in ihrer Rede fort; wieder brechen die beiden Freunde (in ihrem Zeitmaß) lebhaft los. Darauf faßt sie sich ein Herz und berichtet von ihrer Heimat; im alten melodischen Tone, aber in dunkler gmoll-Färbung. Wiederum entgegnen Orest und Pylades. Und nun kommt das Schwerste für Iphigenie. Sie muß den einen bestimmen, der ihr Bote sein soll. Hier (S. 174 unten) setzt der „Mittelsatz" ein. Er besteht

[1] Neben den Zinken werden die Posaunen zu Glucks Zeit stets bei Begräbnismusiken verwandt; vgl. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XVIII und ZfM. IV, 1, S. 33.

[2] Eine interessante Deutung der Form dieses „Terzetts" gibt Goldschmidt a. a. O., 384.

aus zwei nahezu symmetrischen Teilen, die aber immer weiter vom Ausgangspunkt fortführen, formal zu keinem vollen Abschluß gelangen: die Harmoniefolge kulminiert nach einem Dominant-Halbschluß am Ende des ersten Teils schließlich auf der doppelten Dominante von cmoll. Daraufhin schlägt Iphigenie abermals einen neuen Ton an. Über mit Pausen durchsetzten langen Orchesterakkorden eine isolierte rezitativische Phrase von vier Takten, wie man sie in einer Rameauschen Oper oft ähnlich antrifft. Alsdann hält sie inne, und das Orchester redet „très — doux“ allein weiter. Dann bricht sie, zu Orest gewandt, los: „C'est vous qui partirez!“ Eine heftige Wechselrede zwischen ihr und Orest —, und während eines schnell ins Rezitativ jagenden Orchesterlaufs geht Iphigenie ab, die günstigste Gelegenheit für Orests Flucht zu erkunden. Wieder ists die Oboe, und zwar sie allein, die zu Iphigeniens Reden regelmäßig einen langen klagenden Ton anstimmt. Zu Beginn des Mittelsatzes einigen sich beide Oboen zu kurzem, vorhaltreichem Zusammenwirken. Dann verstummen sie.

Der Zwiegesang der beiden Freunde („Et tu prétends“) wird durch ein Motiv eingeleitet, das ebenso rhythmisiert ist wie der hmoll-Scythenchor und Orests Ddur-Arie. Im Verlauf des Stücks spielt dieser Rhythmus eine wichtige Rolle; die Oboen pochen ihn im 4.—7. Takt mit merkwürdiger Hartnäckigkeit, und Pylades' Frage „Que me demandes-tu?“ (S. 179 unten) ist auf ihn gestellt. Mithin knüpft dieser Rhythmus auch zwischen den großen Formeneinheiten ein Band. — Formal bietet das Duett nichts Neues. Derartig angelegte Zwiegesänge findet man in der neapolitanischen Oper häufig: anfangs Einzelgesang; alsdann kurzes Wechselgespräch (das hier allerdings scharf pointiert ist und durch jenen Rhythmus einen hohen Grad von Prägnanz gewinnt); dann Vereinigung beider Stimmen[1]. Freilich ist diese Form mit echt Gluckscher Energie behandelt. Ohne Ritornell setzt es ein. Drängend modulatorisch geht es voran, bis der Satz mit phrygischem Schluß auf der Dominante von cmoll gipfelt. Der Dialog hat sich aufs äußerste zugespitzt; keiner läßt mehr den anderen ausreden. Auch im zweiten, in Zeitmaß und Thematik selbständigen Teil spielt die Rhythmik eine wichtige Rolle; ihm gibt der lombardische Rhythmus das Gepräge. Formal ist er deshalb bedeutungsvoll, weil das charakteristisch rhythmisierte Motiv die beiden Unterabschnitte des zweiten Teils einleitet und dadurch formklärend wirkt. Eine sechstaktige vokale Coda, der ein achttaktiges instrumentales Nachspiel folgt, rundet die Form ab. Auch im Orchester spielt eine besondere Rhythmik eine bedeutsame Rolle. Das in zweiter Geige und Bratsche gleichmäßig pulsierende Tremolo verdunkelt anfänglich den charakteristischen Rhythmus der ersten Geige, der aber gegen Ende des ersten Teils zu immer plastischerer Wirkung gelangt, weil erst die Bratsche (S. 179 unten), dann die zweite Geige (S. 180 oben) das Tremolo aufgibt. Im Takt vor der Fermate übernimmt die zweite Geige sogar das rhythmische Motiv der ersten. Alles strebt unaufhaltsam vorwärts; auch die Instrumentierung ist auf Steigerung angelegt. Die Bläser (Oboen, Fagotte, Hörner) regen sich im zweiten Teil bedeutend mehr als zuvor. Den Schluß krönen die Hörner, indem sie aus ihrer

[1] Leider verschweigt Goldschmidt (a. a. O., 384 f), worin er die „Differenzierung der Charaktere“ in diesem Duett erblickt. Die „kanonische“ Führung der Stelle „Que me demandes — tu?“, von der er spricht, ist zumindest wenig streng durchgeführt. Wenn hier wirklich eine „Differenzierung der Charaktere“ statthat (etwa in Mozartschem Sinn), so geschieht sie sehr auf Kosten des Kanons.

bisherigen Reserve heraustreten und jenen Scythenchor-Rhythmus intonieren. Dadurch bekommt das instrumentale Nachspiel seine besondere Bedeutung.

Die Rührseligkeit jener A dur-Pylades-Arie ist in der B dur-Arie dieses Aktes („Ah, mon ami“) zu erträglicherer Weichheit abgewandelt, der manche Herbigkeiten und kräftige Akzente die Wage halten. Die Melodik ist gefühlvoll, aber ausgezeichnet deklamiert: das fünfmalige es' zu „j'implore ta pitié“ wirkt in seiner Eindringlichkeit geradezu naturalistisch. Im gleichen Sinn wirkt das plötzliche Andante, das in ein auskomponiertes Ritardando mündet, bei dem das eigens hinzugefügte „Retenu“ geradezu als überflüssiger Pleonasmus erscheint: die Takte 3 bis 6 des Andante sind nichts anderes als zwei metrische Takte des Allegro, dessen Notenwerte verdoppelt sind. Ähnlich ists bei den anderen Andante-Stellen. Derartige sorgfältige metrische Detailarbeit, wie sie vornehmlich Brahms ein Jahrhundert später bis zum Raffinement ausbildete, entspricht nicht der allgemeinen Sorglosigkeit, mit welcher man im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts noch immer die agogischen (und dynamischen) Zeichen setzte. Die naturalistische Wirkung der Zeitmaß-Modifikation wird dadurch wesentlich verstärkt, daß die ganze Partie zwar wiederholt wird, das Andante jedoch dabei eine empfindliche Veränderung erfährt: vom zweiten zum dritten Takt führen (vokal und instrumental) zwei Achtelpausen, die man im ersten Andante vergebens sucht, und die Notenwerte des dritten Taktes werden infolgedessen verkürzt. Auch melodisch finden einschneidende Veränderungen statt. Die Melodie steigt bis as' empor und wird mit Fermate pathetisch gedehnt, um alsdann breit auszuklingen. Die nach dem Mittelteil einsetzende Wiederholung des ersten Teiles fällt auf durch die Vokalisierung der Ritornelle: Orest unterbricht den Pylades zweimal durch charakteristische Zwischenrufe („Pylade!“, „Grands dieux!“). Ihre eigenartige Wirkung beruht darauf, daß sie, die beide unbegleitet sind, die im nächsten Takte im Orchester neu einsetzende Harmonie durch ihren zweiten Ton (d') antizipieren. Beim ersten Mal ist der Effekt umso drastischer, als Orest die B dur-Harmonie vorwegnimmt, während man nach dem Vorangegangenen b moll (die den Mittelteil kennzeichnende Tonart) erwartet. Die ganze Arie wäre wie aus einem Guß, wenn Gluck nicht durch das philiströse Nachspiel der Tradition einen bedauerlichen Tribut gezollt hätte.

Das inmitten des großen Accompagnato stehende F dur-Arioso des Orest („Quoi! toujours“, S. 196/97) gehört zu den merkwürdigsten Stücken der Oper. Es hat bei aller Kürze (13 Takte) dreimaligen Tempowechsel. Es ist kein Lied, keine Arie, kein Rezitativ —, man kann es nur als letzte, konzentrierte Steigerung des Accompagnato bezeichnen: Orest schwört, selbst Hand an sich zu legen, wenn sein Freund geopfert werde. Jener unheimliche Scythenchor-Rhythmus pocht wie von ungefähr an. Melodik und Harmonik sind von lapidarer Einfachheit. Die Akkorde der Geigen und Bratschen streben empor, die Bässe stürzen machtvoll zur Tiefe; beide Ausdrucksbewegungen werden durch ein intensives Crescendo akzentuiert. Plötzlich, wie es erschienen, verliert sich das Ganze wieder im Accompagnato. Den reifsten Eingebungen eines Rameau reiht diese Stelle sich würdig an.

Die den Akt beschließende Arie des Pylades („Divinité!“) ist mißraten. Sie beweist nur, daß es Glucks Natur wenig liegt, durch seine Musik positive, helle Affekte angemessen zu versinnlichen.

Der vierte und letzte Akt der taurischen Iphigenie ist wiederum ein Muster for-

maler Einheitlichkeit. Man spürt kein Nachlassen der dichterischen und daher auch kein Ermatten der musikalischen Kräfte, wie es im „Orfeo" festzustellen ist[1]. Klar erfaßbar wird das Ganze abermals durch Gliederung in zwei Formenkomplexe. Erstens (1. und 2. Szene, S. 205 bis 229): Der vorige Akt gehört den b-Tonarten; erst ganz zuletzt war das neutrale C dur erreicht worden. Warm weht es zu Beginn des Schlußaktes. Iphigeniens Innerstes sträubt sich gegen ihre verabscheuungswürdige Aufgabe; ihre Natur leuchtet in reiner Glut empor: die Tonarten der drei und vier Kreuze herrschen. Der großen A dur-Arie folgt in der Tonart der moll-Variante sofort das Echo des Priesterinnen-Chors. Wie die Gefährtinnen anfänglich den Schmerz ihrer Herrin nicht vollkommen nachzufühlen imstande waren, so sind sie nunmehr unfähig, sich die Aktivität und Größe zu eigen zu machen, die sich in jenen Kreuztonarten ausdrückt. Orest, der sein tragisches Ende wie ein Glück empfindet, zumal er das Mitleiden seiner widerwilligen Henkerinnen verspürt, preist solch traurig-seliges Glück in mildem h moll-Arioso. Auf Iphigeniens erschütternden Weheruf folgt die „Hymne" der Priesterinnen. Im folgenden Rezitativ erkennen sich die Geschwister; das Accompagnato steigert sich zum Arioso, zuletzt zur Arie. Zweitens (3. bis 7. Szene): Eine Griechin bringt die Hiobspost, daß Thoas des Pylades Flucht erfuhr und rachedürstend naht: d moll. Wenige Augenblicke später stürmt Thoas denn auch mit einer charakteristisch rhythmisierten F dur-Arie herein, und von nun ab ist Alles im Fluß. Iphigenie, die Priesterinnen, Thoas, Orest und schließlich Pylades steigern mit teils abwechselnden, teils gleichzeitigen erregten Ausrufen die dramatische Spannung aufs höchste. In dem Augenblick, da Thoas, von Pylades erstochen, fällt, setzt ein frohlockendes D dur ein, in welchem aber auch die widerstrebenden Mächte, in diesem Falle die „Gardes du Roi", nicht fehlen, sodaß die ganze orchestrale Atmosphäre den Vergleich mit der Sturmessinfonie des Opernbeginnes nahe legt: ein formal ungemein bedeutungsvoller Zug. Das Erscheinen der Diana als Dea ex machina kann man bedauern, wennschon sie keineswegs ähnliches dramatisches Unheil anrichtet wie Gott Amor im letzten Akte des „Orfeo", denn durch Pylades' dramatisch hinreichend vorbereitete Tat ist bereits eine Lösung herbeigeführt, über die der Urteilsspruch der Göttin nicht wesentlich hinausführt. Orests a moll-Arioso hat alsdann die Aufgabe, in den unvermeidlichen C dur-Schlußchor überzuleiten.

„Fièrement, un peu animé" beginnt Iphigeniens Arie („Je t'implore")[2], und neben aller Verzweiflung spricht aus dem ganzen Ethos der Musik ein ungebeugter Stolz und ein furchtbarer Vorwurf an die grausame Gottheit. Für den ethischen Gehalt der Melodik sind ihre gewaltigen Quint- und Oktavsprünge bezeichnend. „La voix plaintive et lamentable" stürzt in einem „Undezimenakkord" zur Tiefe: hierin liegt mehr als äußerliche Tonmalerei. Nach dieser melodischen Entladung folgt in plötzlichem Pianissimo, während das Sechzehnteltremolo abrupt abbricht, über einem Orgelpunkt eine melodisch weichere Stelle, welche, transponiert, im zweiten Arienteil wiederkehrt und als der die Arienarchitektur stützende Pfeiler zu gelten hat: der leidenschaftliche Gefühlsausbruch hat, psychologisch folgerichtig, vorübergehend eine entsprechende Reaktion zu verzeichnen. Die Arie ist als Ausdruck höchster Erregtheit

---

[1] Vgl. ZfM, IV, 1, S. 50.

[2] Diese Arie ist Glucks „Telemacco" entnommen.

eines der dissonanzenreichsten Stücke, die Gluck geschrieben hat. Es kommen weit über zwei Dutzend verminderter Septakkorde vor, dazu jene zwei Orgelpunkte; das ist für den ökonomischen Komponisten eine erstaunliche Seltenheit. Das Orchester ist meisterlich behandelt. In ihm ist das Prinzip der Anwendung großer Melodie-Intervalle besonders drastisch durchgeführt. Erste Geigen, Fagotte und Bässe führen während der ganzen Arie geradezu groteske Sprünge (nach unten) aus, und zwar bilden Geigen einer-, Bässe, Violoncelli und Fagotte anderseits in den meisten Fällen eine motivische Einheit in der Weise, daß die Bässe den Faden der Geigen kurz fortführen; dabei gehen Celli, Fagotte und erste Geigen wiederholt im wirklichen Einklang. Das Secundmotiv, das die Verkittungsstelle zwischen Geigen und Bässen darstellt, bewirkt die Mehrzahl der erwähnten zahlreichen Dissonanzen; ruhelos, rastlos durchzieht es die Arie. Im übrigen fehlen natürlich auch in dieser Iphigenien-Arie die Oboen nicht.

Der Priesterinnenchor in amoll („O Diane") ist in erster Linie Ausdruck des Schmerzes. Der gesonderte Einsatz der zweiten Soprane bedingt eine gegenüber den ersten Priesterinnenchören stärker sich geltend machende Individualisierung. Der zweite Chor, die „Hymne", ist gleichsam der offizielle Amtsgesang, den in gleicher oder ähnlicher Form die Priesterinnen schon wiederholt bei ihrem blutigen Opferdienst gesungen haben. Gluck ist denn auch bei seiner Komposition nicht warm geworden. Der Chor ist melodisch, namentlich aber harmonisch sehr konventionell und weist sogar (S. 221 vom drittletzten zum vorletzten Takt des ersten Systems) eine übelklingende Oktavparallele zwischen Bässen und Bratschen auf.

Musikalisch sehr hoch steht Orests Cavatine „Que ces regrets". Sie ist ein durch das stählerne Bad der tragédie lyrique hindurchgegangener Nachkömmling der kurzen Liedmelodien des „Orfeo". Die Melodie trägt etwas von der Verklärtheit eines Menschen in sich, der da weiß, daß seine Leiden überstanden sind, und nur in den auf und ab irrenden Sekunden und den zitternden Synkopen des Orchesters pulsiert noch irdische Erregung. Statt der Oboe, die in solcher Situation nur Iphigenien hätte begleiten dürfen, ist die Flöte vornehmste Künderin des Erdenleides [1].

Gluck umgibt das Arioso, in welchem Iphigenie den endlich erkannten Bruder begrüßt (S. 226—27), mit dem Kleide des wehmütigen emoll, das ist merkwürdig und bezeichnend genug. Im folgenden Andante, das durch zwei Oboen bedeutsam gekennzeichnet wird, findet sie einen freieren Ton, aber man vermißt die edle Linie: für derlei freudige Stimmungen verfügt Gluck eben über eine auffallend karge Palette [2].

Die kleine Arie der Griechin („Tremblez!") vereinigt mit drangvoller Kürze Meisterlichkeit der Stimmung und des Ausdrucks. Die einfach Deklamation entspricht der dramatischen und geistigen Bedeutung der Person. Die kurzen, abrupten, von Pausen unterbrochenen Motive der fast immer unison geführten Geigen zeichnen trefflich die Atemlosigkeit der Hiobsbotin. Die Violoncelli emanzipieren sich von den Kontrabässen und vibrieren unausgesetzt zusammen mit den Bratschen bis auf die beiden Takte vor der Fermate, wo sie und die Bratschen das bisherige Geigenmotiv übernehmen. Zur Fermate führt eine große Steigerung, die in eine drei Takt währende

---

[1] Als Vorbild für dieses Stück kommen u. a. Majos Cavatinen in Betracht.

[2] Ich verweise auch auf Kretzschmars Ausführungen a. a. O., 204.

verminderte Septharmonie ausmündet. Die Priesterinnen packt die bleiche Angst vor Thoas' Rache. Sie schreien in einer dissonierenden, mit phrygischem Schluß endigenden Phrase auf.

Mit Thoas' Arie „De tes forfaits“ gewinnt das rhythmische Element wieder vorherrschende Bedeutung. Ihr eigentliches „Leitmotiv“ sind die hastenden Anapäste, die immer dann aussetzen, wenn Iphigenie zu Worte kommt, um mit Thoas' Rede sofort wieder einzusetzen. Wie in der Thoas-Arie des ersten Aktes („De noirs pressentiments“), so tritt auch hier die eigentliche Melodie hinter dem Rhythmus zurück, und Tonwiederholungen, sowie mehr oder minder lange Pausen zwischen den einzelnen Phrasen geben dem Gesange sein Gepräge. Hinzu kommt hier noch die einseitige Dynamik; die Arie kennt nur forte und fortissimo. Auch die Harmonik ist betont einfach. In dem wilden Toben des Barbaren findet Gluck keine differenzierteren Gefühle, die er musikalisch ausdrücken sollte. Im Augenblick, da Iphigenie ihre Worte beginnt, ist die piano-Stimmung da, der Rhythmus setzt aus, und die Harmonik wird gewählt (ein weicher phrygischer Schluß untermalt ihre Frage). Die Priesterinnen sind ganz verstört, Thoas' Gesang eint sich — ein Moment heilloser Verwirrung! — mit dem ihrigen. Der Thoas-Rhythmus schmettert forte in den letzten Takt des Chores hinein (Hörner!), um später erst Iphigeniens tapferen Worten zu weichen. Auch Orests Bekenntnis, daß er der Bruder Iphigeniens sei, wird mit echt Gluckscher Folgerichtigkeit mit dem phrygischen Schluß harmonisiert. Wichtig ist, wie der Komponist die Spannung des genannten Schlusses durch die dazwischengeschobene lange (mit Fermate versehene) Pause erhöht[1]. Stolz bestätigt Iphigenie das Bekenntnis des Bruders; der Edur-Klang ist hier im selben Sinn angewandt wie die Kreuztonart in der den vierten Akt eröffnenden Iphigenien-Arie. Für die weitere erregte Wechselrede ist das französische Vorbild evident. Der charakteristische Rhythmus erstirbt erst, als Thoas, von Pylades erstochen, tot zu Boden sinkt. An dieser Stelle rast ein unisoner Orchestergang in die Tiefe, und zwar in hmoll, derselben Tonart, in der wir Thoas kennen lernten ... Ein wütender Kampf zwischen den Mannen des Ermordeten und dem griechischen Gefolge des Pylades will entbrennen; siegesfroh leuchtet Ddur auf, und die Priesterinnen sind nicht mehr bloß gedankenloses und gefühlsarmes Echo ihrer Herrin, sondern gesellen sich mit ihrem Gesange tapfer zu ihr; die Barbaren sehen bereits das Vergebliche eines Kampfes für ihre verlorene Sache ein („Fuyons!“, „Sauvons-nous!“ usw.) —, da erscheint in einer Wolke Diana.

Gluck schwächt den tragisch-düsteren Zug in Orests Charakterbild nun nicht etwa dem ominösen „glücklichen Schluß“[2] zuliebe ab; er läßt ihn nicht in dem Augenblick, da Orest in seinem Arioso („Dans cet objet touchant“) dem Pylades sein Verhältnis zu Iphigenie erklärt, in oberflächliche Jubeltöne verfallen. In dem elftaktigen Stück, welchem hauptsächlich die Tonart amoll zugrunde liegt, klingt das tragische

[1] Mit Beziehung auf Glucks Behandlung des Rezitativs sagt Hermann Abert (DTÖ. XXI, S. XVII): „Die rein sprachliche Rezitation, die die Grundlage des alten Secco gebildet hatte, wird ins Gebiet des pathetischen Ausdrucks erhoben, dem gelegentlich auch die Pausen dienstbar gemacht werden. Denn diese stehen bei Gluck durchaus nicht bloß an den syntaktischen Abschnitten, vielmehr macht er an besonders affektvollen Stellen manchmal sogar mitten im Satze halt: es ist, als ob die übermächtige Empfindung dem Redenden plötzlich den Mund verschlösse.“

[2] Neuerdings äußerte sich über diese beliebte Praxis des allweil fröhlichen Opernendes G. F. Schmidt in der ZfM. VI, 9, S. 504 ff.

cmoll mehrmals in phrygischen Schlüssen bedeutsam an. Mit dominantischer Frage (!) klingt das kurze Nachspiel aus. Im übrigen handelt es sich um eine Liedmelodie, die formal auf demselben Niveau steht wie die besprochene Cavatine „Que ces regrets“. Im dramatischen Brennpunkt dieses letzten Ariosos stehen die bedeutungsschweren Worte: „Connais ma soeur Iphigénie!“: sie harmonisiert Gluck vermittels jener phrygischen Schlüsse, während er zugleich einen Dreitakter — den einzigen dieses Stücks — als melodisch-metrischen Trumpf ausspielt. Kraft und Konsequenz im Schöpferischen bleiben Gluck diesmal bis zum Ende unverkürzt bewahrt.

Der Schlußchor setzt das ganze Orchester mit Hörnern, Trompeten und Pauken in Bewegung. Die Cdur-Tonart triumphiert. Trotzdem ist dieser Finalgesang mehr als ein bloßes frohes Lärmstück. Im dritten und vierten Takt beharren die Bässe orgelpunktmäßig auf ihrem C; entsprechend bei der Parallelstelle in den beiden ersten Takten S. 254. Im Mittelsatz machen sich die Hörner bemerkbar, wie sie in sanfter Melodie über Hornquinten dahingehen. Wenn zweite Geigen und Bratschen hier die schwellenden Meereswogen malen, ist das stimmungsvoll genug, wennschon nicht französischer, sondern italienischer Herkunft. Gluck bindet sich eben auch in seinen französischen Reformopern keineswegs sklavisch an das Vorbild der tragédie lyrique oder opéra comique, sondern er verwendet vorsichtig wägend die seinen künstlerischen Absichten sich jeweils am besten fügenden Stilmittel auch der heterogenen Strömungen seiner Zeit, und ein gut Teil seiner Größe liegt darin beschlossen, daß er sich diese Mittel in allen Fällen glücklicher Inspiration und namentlich in der „taurischen Iphigenie“ völlig zu eigen zu machen versteht, ehe er sie gebraucht.

Bemerkungen zur deutschen Rhythmik und musikgeschichtlichen Methodik

Von

Hans Joachim Moser, Heidelberg

Eine Reihe kürzerer und längerer Äußerungen in dieser Zeitschrift hat sich in letzter Zeit mit meinen neueren Arbeiten beschäftigt, und ich folge gern der Anregung des Herrn Herausgebers, mich mit meinen Kritikern in größerem Zusammenhange auseinanderzusetzen; mir liegt daran, nicht nur „Kritik der Kritik" zu geben, sondern auch die Erkenntnis der angeschnittenen Streitfragen möglichst zu fördern.

I.

An erster Stelle nach Umfang und Nachdruck steht die Besprechung der beiden ersten Bände meiner „Geschichte der deutschen Musik" durch Dr. G. Becking im Januarheft dieses Jahrgangs (VII 240ff). Nicht, daß diese sozusagen „vernichtend" ausfällt, sondern daß die kritische Methode des Berichterstatters m. E. danebengeht, zwingt mich, vorerst einige Beispiele für die Art des Beckingschen Verfahrens beizubringen. So behauptet Becking, ich hätte der „Mehrstimmigkeit des zentralen Mittelalters" höchst unvollkommenen Charakter zugewiesen, und stellt dem tadelnd gegenüber, die Studierenden der collegia musica erfreuten sich heute „ohne Einschränkungen durch bewußte Umstellung an der Kunst der Organa und Motetten". Wer das so liest, muß in der Tat den Kopf schütteln über den ahnungslosen Professor, der das noch nicht kann, was jeder Student heut vermag. Nur ist der Tatbestand ein völlig anderer, als der Referent glauben machen will: mein von ihm frei zitierter Satz „Diese guten Mönche ... gewannen, da sie diese Versuche vermutlich im vorsichtigsten Adagio unternahmen ..., über den tonalen Fluß des Ganzen schwerlich einen Überblick" bezieht sich nämlich keineswegs allgemein auf die „Mehrstimmigkeit des zentralen Mittelalters" oder gar auf die Motette, sondern ausdrücklich (I 24) nur auf „das unter Hucbalds Namen überlieferte Organum purum ‚Prim, Quint, Quint, Quint, Oktav'", dessen „für unser Gefühl Übles" ich in der Tat noch durch keine Schönbergbegeisterung oder „Umstellung" wegzuempfinden gelernt habe. Ähnlich verhält sichs mit Beckings Nachbarsatz (S. 244 unten), der meine wahre Meinung dahin verschleiert: „Auch Gregorianik und Minnesang sind noch weit von der Vollendung entfernt und häufig nur mit den Einschränkungen genießbar ..., die sich aus der Notwendigkeit einer bewußten Ein- und Umstellung des ästhetischen Gefühls ergeben." Nun also, da haben wir ja die „Umstellung", die Becking eben noch forderte, und die mir jetzt vorgeworfen wird, als wenn ich insgesamt die „Vollendung" von Gregorianik und Minnesang geleugnet hätte, was mir in Wahrheit nie eingefallen ist; der in Beckings Zitat verwobene Satz von mir (I 249) sagt einzig, wir hätten „die bisher behandelten Tonwerke der Gregorianik und des Minnesangs häufig nur mit denjenigen Einschränkungen usw. als genießbar bezeichnen können, die" usw. Bewiese denn nur kritiklose Hinnahme j e d e s älteren Tonwerks historischen Sinn? Im Gegen-

teil habe ich die Bedeutung des gregorianischen Kirchengesanges für die deutsche Musikentwicklung mit so viel Begeisterung gefeiert, daß es selbst einem gewiß dieserhalb unverdächtigen Zeugen wie dem Beuroner Pater Dominicus Johner (Der gregorianische Choral, S. 165) „wohl etwas zu temperamentvoll" vorkommt, der dann aber ausdrücklich „zustimmend" gerade meine Ausführungen (I S. 68) über die „feinste Durcharbeitung der melodischen Möglichkeiten des gregorianischen Gesanges usw." lang und breit abdruckt. So ganz verständnislos kann ich mich also doch wohl nicht mit der Gregorianik abgegeben haben. Und daß ich auf den vollen 37 Druckseiten, die ich dem Minnesang widme, an einigen Stellen einzelne Leistungen noch als etwas primitiv oder eintönig oder ungeschickt bezeichne, gestattet nicht, all die übrigen Stellen, wo ich dieser Kunst mit größter Liebe und Begeisterung nachgehe, einfach zu verschweigen. Aber da stört Becking dann (S. 241) „des Verfassers Wortwahl, wenn es gilt ein Musikwerk als ästhetisch wertvoll zu kennzeichnen" — immerhin dürfte dies mehr in des Kritikers persönlichem Geschmack liegen, da z. B. Joh. Wolf (AfM V 281) meinem Buch gerade „besondere Beherrschung des Wortes" und „überall eine verständnisvolle Durchdringung der Materie" zugesteht „die sich häufig nur in ganz kurzen, charakterisierenden Beiwörtern äußern kann". Daß diese nicht immer völlig gelungen sind, darin bin ich mit J. Wolf gern einig. Und subjektive Geschmacksangelegenheit ist es wohl auch, wenn Becking mein Kapitel „Das deutsche Volkslied, in künstlerischer Hinsicht betrachtet", „eines der unerfreulichsten des Werkes" nennt. Man wolle es mir nicht als Eitelkeit auslegen, wenn ich demgegenüber zwei Stimmen aus dem vollen Chor der Andersdenkenden nenne, die an dem Musikwissenschaftler weniger geläufiger Stelle stehen. Hermann Abert in der Deutschen Literaturzeitung 1924 (Sp. 1801—1810): „Der Höhepunkt des 1. Bandes ist die Darstellung des altdeutschen Volksliedes, die mit besonderer innerer Wärme geschrieben ist und großenteils neue Forschungsergebnisse bringt. Schon der geschichtliche Abriß gehört zum besten, was über diesen Stoff überhaupt geschrieben worden ist. Dem folgt die künstlerische Charakteristik des Volksliedes. M. geht aus von der Vierhebigkeit der Zeile als dem Urphänomen der germanischen Metrik und entwickelt daraus poly- und isometrische Bildungen, vor allem auch unter Zuziehung eines Prinzips, das er sehr glücklich agogische Triolierung nennt; es entspringt der richtigen Einsicht, daß die irrationellen Bildungen, die sich der scharfen Messung von heute nicht fügen wollen, in dieser Volkskunst eine große Rolle gespielt haben. Innerhalb des vierhebigen Rahmens herrschte im Einzelnen größte Schmiegsamkeit, ganz abgesehen von den Feinheiten des rubatos, die die Notenschrift, auch die moderne, wenn überhaupt, so nur in stark vergröberter Form, wiederzugeben vermag. Das gilt auch von M.s eigenen Rhythmisierungen: sie vertragen gleichfalls keinen streng metronomischen Vortrag, sondern nur einen freien, geben dafür dann auch ungezwungen klingende Tonbilder. Auch M.s musikalischer Formenlehre des Volksliedes kann man durchaus beistimmen, besonders seinen beiden Grundgesetzen, dem „kristallinischen", das nach gesetzmäßiger Gliederung, und dem „vitalen", das innerhalb des Gesetzes nach individueller Freiheit strebt. Erschöpfend konnte freilich die musikalische Architektonik des Volksliedes, deren Grundfragen in neuerer Zeit wieder weitere musikalische Kreise zu beschäftigen beginnen, in diesem Rahmen nicht behandelt werden. Aber was M. mehr andeutungsweise gibt, ist gut und regt an, so besonders seine beiden Analysen auf S. 293 ff. Dasselbe günstige Bild erhalten

wir bei den tonalen Verhältnissen des Volkliedes mit ihrem charakteristischen Schwanken zwischen den alten Kirchentonarten und dem modernen Dur und Moll" usw. Der Göttinger Germanist G. Müller aber, dem wir u. a. in der Vierteljahrschr. f. L., W. u. Gg. I. so bedeutende neue Einblicke in die Formgesetze des deutschen Minnesangs verdanken, hebt in der Zs. f. dt. Altertum (Januarheft 1924, Anzeiger S. 16) hervor: „Das Kapitel ‚Das altdeutsche Volkslied in künsterischer Beziehung' stellt mit den Erörterungen von Polymetrie und Isometrie, Formenlehre des Volksliedes, Thematik und Mischung mit Gregorianik eine Fundgrube reicher Anregung und Belehrung für unsere Metrik und Strophik dar." Übrigens kennen die Leser dieser Zs. dieses nach Becking „unerfreulichste Kapitel" ja großenteils aus eigener Anschauung durch meinen Aufsatz „Zur Rhythmik der altd. Volksweisen" (ZfM I 225 ff), mögen sich also ihr Urteil selbst bilden. Dann der Vorwurf Beckings, daß ich die Cantus firmi aus ihrer polyphonen Umhüllung herauslöse — seit wann sollen „recherches sur les ténors", um mit Aubry zu reden, interdites sein, wo es sich doch hier um Folkloristik, nicht um die Untersuchung der Kontrapunktik handelt? Und überdies habe ich ja mehrfach (S. 262 ff. usw.) beleuchtet, was der Eingriff des „Polyphonisten" in den Bereich des „Melodisten" bedeutet! Aber wie ich ebenfalls ausführte, ist dies m. E. meist eine mehr nachträgliche, sekundäre, „ausnützende", nicht produktive Tätigkeit des Volksliedverwenders gewesen. Und vor allem: die Alten selbst haben ja auch auf fliegenden Blättern, in Gesangbüchern usw. die Tenores als völlig selbständige Gebilde wieder aus dem polyphonen Zusammenhang herausgehoben — warum sollte das also nicht auch neuerer Forschung gestattet sein?

Bevor ich auf den Kernfehler von Beckings metrischer Einstellung komme, sei seine „kritische" Behandlung meines Buchs aber noch an einigen recht eigentümlichen Beispielen illustriert. Als einen besonders drastischen „Tatsachenirrtum" hebt er meine Behauptung hervor, daß ich „für alle Bachschen Brandenburgischen Konzerte ausdrücklich Dreisätzigkeit konstatiere". Wenns falsch wäre, wärs ja in der Tat schlimm, denn solche Kernwerke der musikalischen Weltliteratur sollte man doch schließlich kennen. Nun, ich halte meine Behauptung von der Dreisätzigkeit vollkommen aufrecht und kann mich darin auf keinen geringeren als Ph. Spitta stützen. Denn während die Dreizahl der Sätze beim 2., 4., 5. und 6. Konzert auch äußerlich klar am Tage liegt, teile ich betr. des 1. die Meinung des großen Bachbiographen (I 739): „Angehängt sind dem [dreisätzigen] Konzerte ein Menuett und eine Polacca, beide mit Trios. Feine, geistvolle Musik, die jedoch mit dem eigentlichen Konzerte nichts mehr zu tun hat! ... Da man die Tänze beliebig abtrennen kann, schädigen sie auch kaum das Werk." Und beim 3. Konzert stellen die beiden berühmten Einzelakkorde den sonst fehlenden mittleren von drei Sätzen dar, nämlich die äußere Umrahmung für eine große Stegreifkadenz des oder der Konzertmeister — so faßt auch die praktische Ausgabe von Arnold Schering das Werk als dreisätzig auf, und mein Kritiker hat wieder einmal mit seiner voreiligen Beschuldigung kein Glück gehabt. (Daß im Übrigen in einem Werk von 1606 Seiten auf den ersten Anhieb eine ganze Menge Errata vorkommen können, rechne ich mir wirklich nicht zur unauslöschlichen Schande an; da wird sich noch vieles bessern lassen). Bleiben wir [a]uch bei diesem Kapitel. Becking schreibt: „Wie Moser in seiner Vorrede erklärt, bringt er den Mut auf zu dem großen Wurf, der hier gelingen kann. Seine „Geschichte der deutschen Musik"

soll einmal — nach Anbringung etwa nötiger Verbesserungen — den deutschen Geschichten von Wilhelm Scherer und Georg Dehio an die Seite treten." Wer das liest, wird mich für einen recht großspurigen, unbescheidenen Autor halten; nur hat Becking leider wieder Text und Sinn völlig umgefärbt, denn in Wahrheit schreibe ich (I S. VII), nachdem ich konstatiert habe, daß es zu Scherers, Dietrich Schäfers und Dehios Meisterleistungen trotz mancher Ansätze noch kein musikgeschichtliches Seitenstück gäbe: „Selbstverständlich darf ich nicht hoffen, meine Arbeit schon als gleichwertig neben jene zuerst genannten Werke gestellt zu sehen ... So betrachte ich dies Buch in seiner jetzigen Gestalt trotz aller darauf verwandten Liebe doch eigentlich nur als einen ersten Entwurf, der sich allmählich durch die produktive Kritik verständnisvoller Beurteiler vielleicht zu dem wird auswachsen können, was mir als Ideal vorgeschwebt hat usw. ... Möchte das tatkräftige Interesse des Publikums es mir ermöglichen, von Zeit zu Zeit durch sorgfältige Bearbeitung weiterer Auflagen diesem Endziel wenigstens in Absätzen näherzukommen." Mich dünkt, das lautet wesentlich anders, und daß es mir dabei nicht bloß auf „Anbringung etwa nötiger Verbesserungen" ankommt, sondern ich auch grundlegende Eingriffe nicht scheue, wird die gegenwärtig bereits ausgedruckte, demnächst erscheinende 4. u. 5. Auflage des 1. Bandes beweisen, an der ich z. B. die ersten drei Kapitel fast völlig neu verfaßt habe; eine Probe daraus bringt auch das ebenfalls längst ausgedruckte, neue Petersjahrbuch für 1924.

Besonders kraß offenbart sich Beckings Diskreditierungsmethode in dem Satz über die rhythmische Eigenart des Rassestils: „So huldigen die Meistersinger mongolischer Rhythmik (was allerdings den Verfasser, der dies eben konstatiert hat, nicht hindert, gleich darauf mit Richard Wagner begeistert einzustimmen, ihre Kunst sei ‚allzeit deutsch und wahr' geblieben)". Es klingt danach allerdings für den obenhin Lesenden toll, wie ich so „mongolisch" und „deutsch" ohne Gedächtnis durcheinandergeworfen haben soll. In Wahrheit sage ich I 324, nachdem ich das Silbenzählungsprinzip der Meistersinger ausführlich abgeleitet und erläutert habe, über die Entartung ihrer Technik im 17. Jahrhundert: „Die üblen Reibungen zwischen Melodie und Textakzent freilich, die mit der Zeit immer unbekümmerter zutage traten, konnten ihnen auf die Dauer nicht verborgen bleiben, und sie suchten sie durch gewissermaßen „schwebende Deklamation" auszugleichen, was zu dem geschichtlich verbürgten überlangsamen Vortragstempo — man mußte auch dem Merker Zeit zum Nachrechnen lassen! — und jener absolut akzentlosen Gesangsart führte, mit der schließlich an Stelle germanisch hochwertiger Gliederungen der mongolisch stupide $^1/_4$-Takt erreicht war (Zeugnis von Harsdörffer 1644)". Wenn ich also hier einen späten Auswuchs mit dem Einsilbenprinzip der Mongolen vergleiche, so nimmt mir das doch nicht das Recht, bei der abschließenden Würdigung des Meistersangs als kultureller Gesamterscheinung (I 333, also neun Seiten später) diese Kunst mit Wagner „deutsch und wahr" zu nennen, deren Höchstleistungen bei Hans Folz und Hans Sachs ich in jedem Sinn als hochwertvoll kennzeichnen durfte! (Nebenbei bemerkt begrüßt auch der Greifswalder Germanist Wolfgang Stammler, dem wir die aufschlußreichste Meistersingerarbeit der letzten Jahre verdanken, ebenda [Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 1923, I 539] meine Behandlung der Meistersingerrhythmik von 1920 ausdrücklich als sich durchaus mit seinen Anschauungen deckend.)

Doch genug dieser Prolegomena, die Beckings Methode hinreichend kennzeichnen

durften. Mit besonderer Vehemenz verurteilt er meine Rhythmik, auch hier aus der Gesamtabsicht heraus, mir das allgemeine Fehlen einer „historischen Einstellung" zu beweisen (S. 243). Ich soll die altgermanische so gut wie die Minnesänger- oder die Reformationsmetrik unbedenklich „auf den Aufklärungsleisten" geschlagen haben, was ja allerdings sehr lächerlich wäre. Mag Riemann seine achttaktige Periode wesentlich aus der Mannheim-Wiener Sinfonik des 18. Jahrhunderts als Grundphänomen abgezogen haben, so liegt der Fundamentalirrtum Beckings darin, mir diese zu unterschieben. Ich habe es keineswegs in der älteren Zeit mit Riemanns achttakttiger Periode zu tun (wenn ich auch einmal, S. 269, an Riemanns Wort vom „achttaktigen Übermenschenpuls" zum Reichstagslied von 1530 erinnere), sondern einzig und allein mit jener Vierhebigkeit der Zeile, die bereits die Rigveda zeigt und die Sievers so gut wie Saran, Ehrismann so gut wie Heusler, Baesecke wie Bremer — oder man nehme welchen modernen Germanisten man immer wolle, als Urphänomen der germanischen Metrik betrachten. Ich weiß sehr wohl, daß im germanischen Sprechvers die von Becking herausgegriffene Zeile des 2. Merseburger Zauberspruchs auf „demo" und „sîn" keine Hebung tragen durfte; ich gab ja aber die (ausdrücklich hypothetische) Rhythmisierung zu 2×4 Hebungen nur für den Fall, daß der Zauberspruch gesungen zu denken sei, also ungefähr nach Art einer Otfriedstrophe betont werden dürfe — und dort begegnen auch solche Nebenworte als Akzentträger. Ob man dann so rhythmisiert wie angegeben oder

dû wárt dèmo báldères vólon ⏊ sîn vúoz ⏊ bírenkit ⏊

oder dû wárt dèmo báldères vólon sin vùoz bírenkìt ⏊ ⏊

oder dû wárt ⏊ demo báldères vòlon ⏊ sin vùoz bírenkit ⏊

oder wie sonst noch mehr: ein im Untergrund weiterpochendes Vierhebergesetz würde selbst bei der reinen Sprechbetonung

dû wart demo báldères vòlon sin vuoz bírenkit ⏊ ⏊ ⏊

kaum geleugnet werden können. Man sehe etwa A. Heuslers Rhythmisierung eines isländischen Schmiedeliedes (Altgerm. Dichtung, 1923), wo er die nachstehend eingeklammerten Hebungen durch die Druckanordnung als Zäsurpausen erkennen läßt:

„Ích ⏊ allein [⏊] gab élf ⏊ Männern [⏊]
(blàs du báß) bleìchen Tód".

Ist es solchen Rhythmisierungen gegenüber wirklich so verfehlt (I 197), von „germanischer Klotzigkeit" zu reden? Oder wenn nach Heusler (S. 31) gar die Hildebrandlied-Liedzeile ibu dir diu ellen taoc nicht etwa

2/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥, sondern 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 [?] vorzurragen ist?

Zu Walters „Wie solt ich den geminnen" wirft mir Becking nun gar nichts Geringeres als sozusagen Urkundenfälschung vor, wenn er behauptet: „Ganz gefährlich wird die Methode, wenn das Ergebnis nur durch stillschweigenden Eingriff ins Original erreicht wird". Den Tonhöhen-Druckfehler f statt a auf „sîn" kann Becking nicht wohl meinen, da er für die rhythmische Frage außer Betracht bleibt. Daß ich an Stelle des ganz verderbten Münsterschen Textes den „klassischen" unterlegte (also

statt „ich muoȥ ienen han lieber vil der myr tut gůt“ aus dem 14. Jahrhundert das vielleicht 150 Jahre ältere „mir muoȥ der iemer lieber sin, der mir ist guot“), ist ebenfalls rhythmisch unerheblich, außerdem teile ich dies Verbrechen mit dem Coesfelder Erzabt Raphael Molitor (SJMG XII, 500), und B. hätte es mir zum Palästinalied ebenfalls vorwerfen können. Bleibt also wohl nur die Tatsache, daß ich das Lied überhaupt (gleich Wustmann, Kühn, Rietsch usw.) in Takte zu bringen gewagt habe; und dies geschieht keineswegs stillschweigend, sondern ich sage auf derselben Seite ausdrücklich (I 201), daß der „Canevasrahmen der Vierhebigkeit“, durch eckige Klammern für die rhythmischen Zeilengrenzen und die Haupt- und Nebenakzente auf den Pausen hervorgehoben, nur „unterstellt“ sei. Den Vorwurf eines „stillschweigenden Eingriffs in das Original“ weise ich also entschieden zurück, ebenso den Satz: „Besonders gefährlich erscheint die bequeme Methode, nicht den Leser zum Kunstwerk, sondern das alte Kunstwerk durch unhistorische Auffrischung zum modernen Leser zu bringen, ein Verfahren, auf das, weil es die Originale fälscht, ernste Wissenschaft, auch die ‚populäre‘, unbedingt verzichten sollte“. Für die hier gegen meine Glaubwürdigkeit als Berichterstatter ausgesprochene Verdächtigung hat B. m. E. keinen Schatten eines Beweises erbracht. Gewiß wäre es ein sehr primitiver Standpunkt (er begegnet noch manchmal unbewußt z. B. in Riemanns Handbuch), wenn man aus Führerfreude die Auffassung der Vergangenheit allzusehr als derjenigen der Gegenwart gleichgeartet hinzustellen trachtet, weshalb Nachweise der Auffassungsunterschiede wie in Scherings Petersjahrbuchaufsatz (1922) „Über Musikhören im Mittelalter“ so äußerst dankenswert sind. Andrerseits kann man aber doch auch nicht aus lauter Angst vor dem etwaigen Verdacht solcher Assimilierung diejenigen Punkte einfach verschweigen, wo Empfindungsgleichheiten in die Augen zu springen scheinen — sie bilden schließlich die natürlichste Brücke zu jener „bewußten Umstellung“, die auch Becking fordert, um sich am alten Kunstwerk zu „erfreuen“. Besonderes Ärgernis errege ich nun bei Becking durch die Rhythmisierung „𝄾 | 𝄽́ der mír íst | gúot 𝄽̀“, und vermutlich würde er auch die mir ebenso genehme Lesung „𝄾 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥.“ für etwas „unerträglich Barockes, hier theatralisch und unecht Wirkendes“ erklären. Sehen wir uns diesen „Ton“ Walters näher an, den er ja öfters benutzt hat. Bloß „literarisch“ betrachtet, besteht das zehnzeilige Gebäu mit den Reimen a a a b c c b d d d aus Zeilen von 6 6 7, 6 7 6 7, 6 6 7 Hebungen. (Nebenbei bemerkt, wird wohl die erhaltene Melodie der drei letzten Zeilen auch für die drei ersten wegen der Reim- und Hebungsentsprechung zuständig sein.) Da nun jeder dieser Reime weiblich sein und der nächste mit Auftakt anfangen kann, da auch bei dem anzunehmenden ruhigen Singzeitmaß an jedem Zeilenende geatmet werden muß, was obendrein fast immer Satz- und Sinneinschnitte am Zeilenende unterstreichen, so ergibt sich zumindest für die Siebenhebler mit Notwendigkeit eine Pause am Ende vom Wert der achten Hebung. (G. Müller a. a. O. unterscheidet deshalb auch sehr treffend zwischen der Zahl der „Hebungen“ und der „Takte“.) Z. B. lese ich in dem Gedicht „Untreue“ (Wilmanns [2] 1905, S. 133) in der zweiten Strophe:

... daȥ ér die gàr getríuwen ȕȥ den válschen hìe gesúochen! ⏊
jòch méine ich hìe usw.

... owê daz got niht zorneclîchen sêre an deme wundert! –́

swer sant mir var usw.

Ohne diese Schlußpause würde das Gedicht atemlos heruntergeraspelt erscheinen. Sind hier aber für vier von zehn Zeilen musikalische Achthebler — ganz ohne Riemanns 18. Jahrhundert! — anzusetzen, so fragt sichs, ob nicht auch die scheinbaren Sechshebler ebenfalls mit Zäsurpausen zu denken sind. Auch hier sind die Zusammenstöße von fallendem Zeilenausklang und steigendem Zeilenbeginn mit starkem Satz- und Sinneinschnitt in der Überzahl, so daß statt der sechs schon sieben musikalische Hebungen wahrscheinlich werden; und obendrein ergeben sich meist aus sinnvollem Vortrag in der Zeilenmitte alexandrinerähnliche Zäsuren, die die achthebige Auffassung mindestens sehr nahelegen[1]. Also der ganze Spruch des Münsterschen Bruchstücks, als Gesangsstück genommen (über die Frage der dipodischen Haupt- und Nebenikten siehe weiter unten):

Vil wolgelobter got, –́ wie selten ich dich prîse! –́
sît ich von dir beide –́ wort hân unde wîse, –́
wie getor ich sô gefreveln under dîme rîse? –́ ||
ichn tuon diu rehten werc, –́ ichn hân die wâren minne –́
ze mînem ebenkristen, hêrre vater, noch ze dir: –́
sô holt enwart ich ir –́ dekeinem nie sô mir. –́
frôn krist vater und sun, dîn geist berihte mîne sinne, –́ ||
wie solte ich den geminnen –́, der mir übele tuot? –́
mir muoz der iemer lieber sîn, –́ der mir ist guot. –́
vergib mir anders mîne schulde, ich wil noch haben den muot. –́

Diese Dehnung von zwei zu vier Hebungen ist ja zudem gar keine Erfindung von mir. Man sehe nur außer Riemanns Spervogellesungen, als eines von vielen Beispielen, Wizlav in Saran-Bernoullischer Lesung (Jenaer Hs. II, S. 50 „Der walt und anger") mit der schließenden Kurzzeile: „wyt ⁞ int- | hal- ⁞ ben" oder ebenda bei Meister Alexander („Hievor do wir kynder waren") „fi- ⁞ ol | vün- ⁞ den" mit Sarans Erläuterung II 119[2]. Sind diese vielleicht auch „unerträglich barock"? Im übrigen ist es mir nie eingefallen, Sechshebler überhaupt musikalisch zu leugnen, die sich ja schon aus Contrafacturen romanischer Vorlagen leicht erklären lassen, im Gegenteil habe ich (Dt. Musikgesch. I 125) aus den gleichen Gründen — Zusammenstoß weiblicher Ausklänge mit auftaktigem Beginn, Emphase des Reimschwerpunkts, Sinneinschnitt — des Münchs Vierhebler „Mein hert, müeß ich mich von dir schaiden"

[1] So „natürlich" ungerechtfertigt, wie Jammers (ZfM VII 268, Anm. 4) meint, scheint also mein „Pausenwesen" doch nicht zu sein, da m. E. gerade die andern Texte mehr für als gegen meine Interpretation dieser Walterschen Strophe sprechen dürften.

[2] Wenn Jammers a. a. O. S. 269 diese Glieder doch nur zweihebig auffassen will, so widerlegt ihn sein eigenes „etwas langsamer".

auf Sechstakter gebracht, oder z. B. S. 268 die Dreitakter von „Unser magd" als solche anerkannt. — Übrigens wird man in meiner Neubearbeitung von Bd. I [4] sehen, daß mir die sehr wichtigen und erfreulichen Nachweise von Gennrich (ZfM VII, 65 ff.) nicht nur eine Unterlegung des deutschen Textes unter die modal gelesene Troubadour- oder Trouvèresmelodik, sondern auch noch deren rhythmische „Eindeutschung" zu geradtaktiger Hebigkeit zu verlangen scheinen.

Becking gibt des weiteren ein völlig schiefes Bild meiner Anschauungen, wenn er mir die Behauptung unterlegt (S. 243 oben): '„Dem Germanen fehlt in seiner Einfalt, Geradheit und ruhigen Kraft das Gefühl für den Reiz gestörter Symmetrien, das Grundphänomen seiner Rhythmik bilden viertaktige Perioden von 2/4-, 3/4- und C-Takten". Hier spreche ich in Wahrheit nicht (I 9) von der Zeilenisometrie, wie man nach dem Beckingschen Kommentar glauben könnte (der übrigens so schöne Gebilde wie „das ausgehende Lied des 16. Jahrhunderts" enthält oder — in Gleichordnung einer Kunstform mit einer Körperschaft — „die geringeren Suiten und Stadtpfeifereien" zu „Wahrern der Renaissance" erhebt!), sondern ich spreche bei der Erörterung der allgemeinen deutschen rhythmischen Begabung zunächst nur vom neutraleren Temperament der deutschen Orchestik im Gegensatz zu dem „gepfefferten" Nationalrhythmus von Boléro, Csárdás, Tarantella, Polonaise, Polka mit ihren scharf punktierten Notenwerten, falschen Akzenten, peitschenden Synkopen, drei- und fünftaktigen Perioden usw. Und dann erst handle ich von der deutschen Polymetrie: „Andrerseits beweist die komplizierte Rhythmik der altdeutschen Volksweisen unser feines Gefühl für Agogik, und die Knorrigkeit der germanischen Metrik, die unbedenklich Hebung neben Hebung setzt, Senkung an Senkung reiht, hat uns im Gegensatz zur klappernden Uniformität des romanischen Verses noch lange die Wohltat einer reichgestalteten Polymetrie erhalten". Es ist nun vollkommene Verwirrung, wenn Becking von diesem Prinzip, das „Hebung neben Hebung setzt, Senkung an Senkung reiht", behauptet, daß es „zur Vierhebigkeit in striktem Gegensatz steht". Vierhebigkeit ist doch nicht mit Silben-Isometrie identisch, sondern bedeutet nur erst einen rhythmischen Grundriß, der entweder — wie etwa Heusler an zahllosen vierhebigen Stabreimbeispielen zeigt — sehr frei mit „Hebungs- an Hebungssilben ohne Senkungssilben" oder mit „vielen Senkungssilben zwischen den Hebungssilben" (man denke an den Heliand!) tapeziert sein kann; dann ergibt sich bei Vierhebigkeit eine sehr gekrauste polymetrische Bekleidung. Oder es gibt „isometrisch klappernde" Abfolgen von immer einer betonten und je nach dem Modus ein bis zwei unbetonten Silben (Hymnennachdichtungen, späte Reimsequenzen, Troubadournachbildungen, Renaissancemetrik der Villanella usw., Opitzisch geglättete Jambik, französisierte Berliner Odenmetrik), die über den vierhebigen, aber ebensogut auch (Blankvers, jambischer Trimeter, Hexameter) über einen fünf-, sechs- oder sonstwie -hebigen Grundriß ausgespannt sein können. Also die „Knorrigkeit des germanischen Metrums" steht nicht „zur Vierhebigkeit in striktem Gegensatz", sondern ist die eine von beiden Erscheinungsmöglichkeiten der Vierhebigkeit, deren andere die Isometrie der (akzentuierend, nicht quantitierend verstandenen) steigenden oder fallenden Dipodien wäre. Die von Becking aufgezählten isometrischen „Richtungen" also, die in der Tat „augenscheinlich unter welschem Einfluß stehen", beweisen nicht das mindeste gegen meine Behauptung von der neutraleren Rhythmik des deutschen Tanzes oder von der germa-

nischen Vierhebigkeit, wohl aber bestätigen sie meine Behauptung von der germanischen „agogischen Polymetrie" als dem Gegenpol der klappernden Isometrie. Daß eine solche glatte Abfolge auch beim Minnesang nicht in dem Maße vorzuliegen braucht, wie es für den Textrezitator leicht aussehen kann und wie es mangels mensuraler Aufzeichnungen als Notbehelf oft aus den Choralnotierungen herausgelesen werden muß (von der möglichen romanischen Beeinflussung sprach ich oben), wurde bei dem Strophengebäude des Vogelweiders schon erörtert.

Statt mich weiter mit den Einzelentstellungen meines Kritikers herumzuschlagen, sei noch in möglichster Kürze auf seine Allgemeinvorwürfe gegen meine Darstellung eingegangen. Natürlich ist es hier, seinen frei hingeworfenen Behauptungen gegenüber viel schwerer, klipp und klar Tatsachen sprechen zu lassen, weil es sich z. T. um Unbeweisbarkeiten, z. T. um subjektive Urteile handelt, denen nur der unvoreingenommene Kenner des Ganzen eine etwa abweichende Meinung wird entgegenstellen können. Sowie Becking aber auch hier positive Einzelheiten herausgreift, kann ihm sofort dieselbe Methode der Umbiegungen oder Verschleierungen nachgewiesen werden wie vorher. Z. B. behauptet Becking: „Auch die Ausführungen über das Deutschtum am Schluß des Händelkapitels sind dürftig für ein Buch, das hier seinen Schwerpunkt sucht". Was ich da II 1, S. 304/305 gesagt habe, ist erstens nicht das Einzige zu diesem Punkt, der vielmehr im ganzen Händelkapitel des öfteren berührt wird, und will zweitens nur eine knappe Apologie gegen den Vorwurf sein, „Händel sei uns an England verloren gegangen". Viel mehr als das Gesagte wird aber m. E. wirklich nicht zugunsten von Händels Deutschtum in seiner Spätzeit beigebracht werden können, ohne daß man den Boden des Beweisbaren verläßt; denn z. B. die Auffassung von R. Benz (Die Stunde der deutschen Musik, 1923, I 144, 147 usw.), der Händels Oratorium dauernd als „verdeutscht", in „deutsche Sphäre" gebracht, als „höchste deutsche Übersetzung" des antiken Dramas, als „Überlegenheit der deutschen über die Renaissance-Musik" usw. behandelt, geht m. E. bei allen geistvollen Einzelheiten viel zu weit ins Deutschtümelnde über, vor dem ich mich stets möglichst zu hüten versucht habe gerade angesichts des nationalen „Schwerpunkts meiner Aufgabe" — denn zu übertriebenem Nationalismus sehe ich mich auch durch diesen keineswegs verpflichtet. Auch die Behauptung Beckings, daß in meinem Buch „bei Heinrich Schütz in seinem Verhältnis zu den Errungenschaften des venezianischen Barock" das Hauptproblem fast leer ausgehe, kann ich nicht gelten lassen, was man nicht bloß auf den zwölf Hauptseiten über Schütz (II 1, S. 58ff.) nachprüfen wolle, sondern wozu überhaupt das ganze erste Buch von Bd. II 1 zahlreiche Belege bringt — vgl. auch meine Schützrede in dieser Ztschr. V 65ff. Beckings Feststellung, daß die von mir zitierte Kennzeichnung der deutschen Musik wesentlich nur das 19. Jahrhundert und die Romantik treffe, ist richtig; nur vergißt er zu sagen, daß ich selber das auch (I 16) schon betont habe mit den Worten: „Es mag ja kühn und wenig historisch gedacht erscheinen, wenn man den Maßstab des 19.—20. Jahrhunderts beliebig weit in die Vergangenheit hineinprojiziert; aber das heute Entscheidende muß virtuell schon immer auf dem Grunde unseres Volkstums überwintert haben, bis es die Frühlingssonne zum Knospenaufsprung weckte. So wird man mich nicht dahin mißverstehen wollen" (Becking „will" anscheinend doch!) „als sollten bereits dem kindlichen Musizieren der deutschen Heiden-

zeit gleich etwa ausgesprochen Beethovensche Ideen untergeschoben werden. Die beste Kennzeichnung deutscher Musikanschauung in diesem Sinne finde ich in den Werken von H. A. Köstlin". Übrigens habe ich schon längst vor Kenntnisnahme der Beckingschen Kritik das Köstlinzitat für die Neugestaltung von I ^{4} als nicht allgemein genug gehalten, gelöscht. Nun die Behauptung Beckings von meiner Siegfried-Auffassung des Deutschen: ist sie eigentlich wirklich so übel, wie mein Kritiker durch ironische Blicke auf weit verstreute Wendungen wie „deutsche Reckenanschauung", „deutsche Keuschheit und Ursprünglichkeit", „unbarocke Schlichtheit der Deutschen" anzudeuten scheint? Zu ihr träten (nach Beckings Interpretation) „später, vom Ende des ersten Bandes an" — seltsam unverträglich — „Züge des ‚abendländischen Menschen' Spenglers hinzu". Nicht „mit Beginn des zweiten Bandes", sondern „vom Ende des ersten Bandes an", also doch wohl noch in dessen Schlußteil? Ich habe nun aber Spenglers Buch überhaupt erst, nachdem der Textteil des 1. Bandes fertig gedruckt war, kennen gelernt — das nachträglich gedruckte Vorwort vom Januar 1920 (I S. X) spiegelt eben den ersten starken Eindruck der Lektüre wider, aber ich bin äußerst rasch von jener vollen Spenglerbegeisterung wieder zurückgekommen, wenigstens soweit Sp. gerade den von Becking zitierten „abendländischen Menschen" ohne Volksabgrenzungen mit dem Gesamteuropäer (außer den Mittelmeerangrenzern) gleichsetzt. Und wenn ich vielleicht irgendwo später seine „gotische Formensüchtigkeit" zitiere, dann doch auch nur, um damit das schon vor Spengler nicht unbekannte Faustische des Deutschen zu betonen, das für mich und andere in der Tat die notwendige Ergänzung zum Siegfriedwesen im Idealbild des Deutschen bedeutet. — Oder Becking sucht mich unter den Rationalisten des 18. Jahrhunderts zu buchen, weil ich öfters vom „Musikdenken" rede (vom Musikhören und Musikempfinden spreche ich aber auch); soll denn Musikdenken, musikalische Logik usw. heute vor lauter Phänomenologie geleugnet werden? Und ist „Rationalismus" (diesen einmal zugegeben) einzig im 18. Jahrhundert zuhause? Man denke doch nur einmal an die schroff rationalistische Theorie des Kunstgenusses als Kunsteinsicht bei dem heutigen Münchener Philosophen Baensch!

Sehr fragwürdig ist Beckings Behauptung, nach meiner Ansicht solle „unbezweifelbares Sein" nicht in „Werden" aufgelöst werden, weshalb ich mir die europäische „Geschichte" (er meint wohl „Musikgeschichte") „gern als einen Kampf mehrerer ‚Rassen mit verschiedener Höranlage' usw. dächte"; aber ohne „Werden" käme ich doch nicht aus. In Wahrheit spreche ich von historischem „Sein" statt „Werden" für die Gesamtheit der musikalischen Bezirke nur gelegentlich der Urzeit (S. 3 „Unermeßliche Zeiträume erscheinen wie ein Tag; noch bindet Geschehen sich nicht an Geschichte, die Naturvölker verharren vorerst im bleibenden Zustand" usw.). Was Becking zitiert, betrifft nur eine ganz spezielle Angelegenheit: während man früher gern behauptet hat, Dur und Moll hätten sich seit dem 13. Jahrhundert aus den Kirchentonarten entwickelt, vertrete ich dagegen seit meinem Aufsatz in SIMG XV die Ansicht [illegible] Dur und Moll auf der einen, die Kirchentonarten auf der andern Seite unterlägen [illegible] völlig verschiedenartigen Vorstellungen, daß das eine aus dem andern so wenig [illegible]tstanden" sein könne wie „der Hase aus dem Hühnerei"; sie stellen nicht ein kausa[illegible] Nacheinander, sondern ein polares Nebeneinander dar, dessen Träger aller Wahrschei[illegible]chkeit nach zwei prinzipiell verschiedenen Musikkulturen angehören. Becking

möchte nun (S. 244) anscheinend aus lauter Opponierlust eher die Germanen zu Trägern der Kirchentonarten und die Italiener zu „Hauptbesitzern der Harmonik" machen, doch dürfte er hier „Kirchentonarten" mit „Homophonie", „Harmonik" mit „kontrapunktischer Polyphonie" verwechseln. Was hat es mit nord- oder südeuropäischem, lebendigen Musikempfinden zu tun, daß durch die Franken der Hucbaldzeit (und wirklich nur durch diese?) aus der Musiktheorie der Antike die Tonartnamen vertauscht und die Proslambanomenostonhöhe mißverstanden worden sind? Hat Gafori vielleicht noch keine Niederländer und Deutschen singen gehört? Mußten Italiener erfunden haben, was Zarlino oder Rameau theoretisch systematisierte? Mußten die Niederländer vielleicht erst nach Venedig übersiedeln, damit Glarean in Basel Dur- und Mollharmonik kennen lernen konnte? Vor allem aber: stammen Gymel, Treblesigh, Faurbourdon aus Nordeuropa oder aus dem Süden? — das scheint mir die Kernfrage; und soweit meine Musikgeschichtskenntnis geht, kann die Antwort nur lauten: aus dem Norden. Ich halte die Polyphonie der Niederländer, erwachsen trotz aller „Tektonik" doch auf dem Untergrund des Harmoniegefühls, in der Tat für nordisch oder germanisch oder gotisch oder wie sonst zu nennen, und die Homophonie der italienischen Renaissance für Ausdruck eines mehr plastisch-körperhaft-geschlossenen Empfindens, ganz gleich, ob dieses nun mehr in Leittonsgesetzen oder Oktavgattungen denkt. Stammt Lydisch, Dorisch, Phrygisch aus England, Jütland, Norwegen — oder aus Hellas und Kleinasien?!

Natürlich wäre es sehr schön, wenn man für die deutsche Musikgeschichte des Mittelalters, wie Becking verlangt, „eine klare Erkenntnis des Verhältnisses zu den andern germanischen Kulturen" übermitteln könnte, und ebenso an der deutschen tonkünstlerischen Entwicklung die besondere, eigenartige „Struktur der deutschen Geschichte" nachzuweisen vermöchte. (Übrigens, klingt diese hochtönende „Struktur der Geschichte" nicht verdächtig nach Spenglers vielangefochtener „Morphologie der Geschichte"?!) Ich bezweifle jedoch, ob heute schon irgendwer in der Lage ist, man greife den Meister der Musikgeschichtsschreibung unter den Lebenden so hoch man wolle, voll imstande ist, diese riesenhaften Aufgaben befriedigend zu lösen. Ich kenne u. a. Joh. Hallers „Epochen der deutschen Geschichte" recht gut und habe mich seit deren Erscheinen (1922) natürlich oft gefragt, wie weit die Wendungen der deutschen politischen Entwicklung wohl mit denen der künstlerischen in ursächliche Übereinstimmung gebracht werden könnten. Besonders deutlich müßte sich doch z. B. die gewaltige Wendung vom Ende des Stauferimperiums zu der „Epoche der Landesstaaten" oder vom „romanischen Übergangsstil zur Gotik" im Verlauf der Minnesängermusik spiegeln, aber etwas wie ein entschiedener Stilwechsel macht sich dort erst hundert Jahre später, um 1350, dann allerdings sehr klar, bemerkbar. Es wäre ja auch wohl im Bereich derartiger Imponderabilien gar nicht schwer, alles haarklein „nachzuweisen". Aber ich fürchte, gerade weil sich hier alles beweisen läßt, daß man damit allzuleicht in das heute so sehr beliebte Gebiet der „-ismus"-Jonglierkünste, der geistreichelnden Konstruktionen käme, die den schlichten Tatsachen immer wieder unentrinnbar Gewalt antun. Es ergeht mir immer eigenartig, wenn ich Geschichtswerke mit ausgesprochen „prästabilierter Harmonie" der Problem-Ideen lese, sie mögen von K. Lamprecht oder H. St. Chamberlain oder O. Spengler stammen (welches letztere Werk Ed. Meyer in der DLZ kürzlich immerhin, bei aller Ablehnung im einzelnen, Herders „Ideen zu einer Geschichte der Menschheit" an Be-

deutung zur Seite stellte) — es sind eigentlich immer mehr demagogische Anwaltsreden als wissenschaftliche Darstellungen. Wo Musikgeschichten wirklich umfassend sein wollen, wie seinerzeit die von Ambros, werden sie offenbar Beckings Forderungen auch nur unvollkommen gerecht, und wo sie scharf einer Ideenrichtung folgen, wie Riemanns Handbuch, werden sie einseitig. Es läßt sich eben meiner Meinung nach nicht alles, was zum musikalischen Geschichtsbild gehört, ohne Wechsel der Standpunkte behandeln, nicht alles in ein Ideengehäuse bringen. Wenn ich problemgeschichtlich so blendenden Darstellungen wie z. B. Jos. Nadlers „Geschichte der deutschen Literatur nach Stämmen und Landschaften" oder R. Benz' „Stunde der deutschen Musik" gegenüberstehe, wo in der Tat in dem vorbedachten Ideengehäuse alles bis aufs I-Tipfelchen „aufzugehen" scheint, man aber in hundert sachlichen Dingen das „Reim dich 'oder ich freß dich" spürt, so ist mir bei meinem — wie Becking sehr von oben herab spöttelt, „viel primitiveren Schaubedürfnis" doch immer noch wohler, und ich will lieber weiterhin bescheiden sehen, wo ich am Begonnenen durch kräftigen Eingriff bessern oder auch bandweise künftig umstürzen kann, damit wirklich allmählich ein immer reineres und klareres Bild der Tatsachen zustande kommt, als mich auf das glitzernde Glatteis moderner Teleologie zu begeben. Verständnisvolle, von rein wissenschaftlichem Geiste beseelte Kritik hat mir dazu schon viel geholfen und wird hoffentlich weiter helfen — ob aber Beckings Ausführungen ebenfalls als solche gerechnet werden können, wolle der Leser nach dem Gesagten selbst entscheiden.

II.

Meine Ausgabe der Melodien zu den Liedern Martin Luthers (Bd. 35 der Weimarer Ausgabe) hat in dieser Ztschr. (VI 277) gleich zwei Rezensionen erhalten. Während ich zu der durchaus zustimmenden von Dr. B. A. Wallner nichts hinzuzufügen weiß, veranlaßt mich die aus Lob und Tadel gemischte von Prof. Paul Eickhoff zu einer Erwiderung, die ich ja schon ZfM VI 349 in Aussicht gestellt habe. Wie ich ihm für seine Literaturergänzungen dankbar bin, gehe ich mit dem Herrn Referenten auch durchaus konform in dem Bedauern, daß nicht nur nicht Faksimilierung der Vorlagen möglich war (schon allein die verschiedenen Formate der Vorlagen verboten das!), sondern daß die typographische Lösung an sich so unvollkommen ausgefallen ist — hier bin ich leider nicht alleiniger Herr über die Dinge gewesen, sondern habe mich in den damals sehr engen Rahmen des finanzell und dem Verleger technisch Möglichen schicken müssen. Keine Korrektur hat mir je so viel Ärger und Enttäuschungen gebracht als die jener Notentexte. (Übrigens hätte m. E. die von Eickhoff gewünschte Verkürzung der Anfangspausen bei „Gelobet seist du" gegen die Treue der Vorlagen verstoßen, denn wenn ich auch bei polyphonen Cantus firmi vieltaktige Pausen weglassen durfte, so hielt ich mich doch an die Auffassung der Lutherzeit strikt gebunden, niemals mit Auftakt zu beginnen, sondern in der Pausensetzung stets den vollen Breventakt zu respektieren.)

Wichtig und grundsätzlich ist unsere Standpunktverschiedenheit betreffs Rhythmik und Melodiebildung. Eickhoffs Behauptung, es breche „sich heut die Ansicht immer mehr Bahn", daß man „. . . bei dem deutschen Liede einen engeren Zusammenhang zwischen beiden [nämlich Metrum und Rhythmus] anzunehmen habe als bis-

her", möchte ich so allgemein nicht gelten lassen, da mir z. B. W. Stammler (Vierteljahrsschr. f. Liter. u. Geistesgesch. I 539) betreffs der Meistersingertechnik das in meiner Musikgeschichte ausgeführte Gegenteil bestätigt, und dieser meistersingerlichen Freiheit des fast unabhängigen Nebeneinanders von Metrum und Rhythmus scheint mir doch z. B. Luther in „Esaja dem propheten" und mehreren andern, unten ausführlich behandelten Liedern stilistisch ziemlich nahe zu stehen. Daß ich so mangelhafte Kenntnis vom deutschen Versbau hätte, wie Eickhoff aus meiner Bezeichnungsweise schließen will, möchte ich ebenfalls nicht wahr haben; denn wenn O. Albrecht von jambisch und trochäisch spricht und ich den Choriambus, Creticus und Dochmius erwähne, so habe ich ja durch regelmäßige Benutzung der „Hebungs-" und „Senkungs"-Termini sowie durch gar manche, Eickhoff bekannte Auseinandersetzungen in meiner Musikgeschichte (z. B. I 74, 76, 92, 98 usw.) gezeigt, daß ich selbstverständlich den Unterschied zwischen antiker Scansion und germanischem Akzentprinzip genau kenne und die Namen antiker Metra bei Luther nur gleichnishaft gebraucht habe[1]. Den Dochmius erörterte ich bei „Ein feste Burg" ja auch nur, um ihn abzulehnen — geführt war ich auf ihn durch einen mir zufällig aus dem Nachlaß Kaweraus bekannt gewordenen Brief Fr. Zelles über meinen Aufsatz im Bachjahrbuch 1917, worin Z. mir vorgeworfen hatte, eben diese „Dochmien" in „Ein feste burg" nicht erkannt zu haben. Daß im übrigen der Humanismus selbst versucht hat, Luthers Liedern mit allem Aufwand der antiken Chorversmaße auf den Leib zu rücken, wird Eickhoff bekannt sein; warum also sollte man diese Möglichkeiten nicht neben anderen diskutieren? Gänzlich spurlos wird die antike Verslehre an Luther überhaupt nicht vorbeigegangen sein, zumal wo er Hymnenvorlagen verdeutschte. Die von mir erwähnte Straßburger Rhythmisierung von „Aus tiefer Not" (S. 493) führt in der Tat die Ordnung $\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 | derart auffällig durch, daß der Vergleich mit dem Choriambus (ich sage a. a. O. nur: „also etwa choriambisch") kaum zu vermeiden war. Um so verwunderlicher ist mir, daß Eickhoff demgegenüber das „Christ ist erstanden" und „Gott sei gelobt" für „horazisch-sapphischen Rhythmus" erklärt; also soll dem 12. und 15. Jahrhundert billig sein, was dem 16. nicht recht ist? Hier beidemale scheint mir die Möglichkeit antiker Beeinflussung doch weit geringer zu sein als im Falle der Lutherschen Neuschöpfungen, zumal da das Vorbild des „Christ ist erstanden", Wipos Sequenz „Victimae paschali laudes", ganz gewiß nichts Antikisierendes an sich hat, sondern im Gegenteil schon beinahe „vulgär-lateinischer Knüttelvers" genannt werden dürfte; und ebenfalls rein volkstümliche Sequenzzüge wies ich W. A. 35 S. 515 zu „Gott sei gelobet" nach, so daß also wohl der „horazisch-sapphische Rhythmus" hier beidemal bloße Zufallsähnlichkeit bedeutet.

Nun ein Hauptvorwurf Eickhoffs: ich hätte „bei wichtigen Liedern Luthers versagt", weil ich dort nicht der ersten und dritten, sondern der zweiten und vierten Hebung den Hauptton gäbe; auf der dritten dürfe er nie fehlen, wenn die Zeile nicht zur (eventuell verdoppelbaren) Halbzeile herabsinken wolle. Hier kann ich meinem hochverehrten Vorredner ebensowenig wie Jammers a. a. O. S. 300 recht geben! Gewiß hat der germanische Stabreim immer den Hauptton auf der ersten Hebung.

[1] Auch die mehrfach genannte, wertvolle Untersuchung von Jammers operiert in diesem Sinne mit „trochäisch, jambisch, katalektisch" usw.

Aber schon für das älteste deutsche Petruslied gibt Sarans Metrik ausdrücklich die Akzentuierung:

Ùnsar tróhtîn hàt farsált
sàncte Pétre gìwált (besser wohl: ⏊ giwált)

Das müßte nach E.'s weiteren Ausführungen ein Tanz, also etwa eine Gavotte sein, wobei aber E.'s Erklärung mir ebenfalls nicht zuzutreffen scheint, daß durch den zweizeitigen Auftakt „die Tänzer auf den Rhythmus des eigentlichen Tonsatzes vorbereitet werden sollen", denn man beginnt in der Gavotte sogleich auf „3, 4" zu tanzen. E.'s Behauptung, dieser Taktfuß 3, 4 | 1, 2 „ist aber mit Unrecht auf den Liederrhythmus oder ähnliche übertragen worden" bleibt schon durch einen Blick auf die allbekannten Choräle „Gòtt des Hímmels ùnd der Érden, Vater, Sóhn und hèilger Géist" und „Schmùcke dích, o líebe Séele" oder auf Haydns „Gott erhálte Fránz den Káiser", das Haydn ausdrücklich auftaktig schreibt, nicht haltbar. Auch Schering (Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien, Halle 1923) erkennt erfreulicherweise viele Choräle mit zweizeitigem Auftakt voll an. Daß er mir jedoch die ebenfals bei C. Fuchs (Takt und Rhythmus im evang. Choral, 1911) vielfach belegten Choräle mit dreizeitigem Auftakt gleich Eickhoff nicht glauben will, erscheint mir als eine gewisse Inkonsequenz. Hat man nämlich einmal die Zeile ˋ ˊ ˋ ˊ zugestanden, so sehe ich bei ihr den Senkungsauftakt (×) ×̀ × ×́ × ×̀ × ×́ (×) für ebenso sekundär an wie bei ˊ ˋ ˊ ˋ die Unterscheidung von Volltakt oder einzeitig-auftaktigem Beginn (×) ×́ × ×̀ × ×́ × ×̀ (×). Für das Problem an sich scheint mir (gegenüber Eickhoff) auch die Frage, ob diese 2 im Taktmaß 2 3 4 | 1 voll oder agogisch auf die Hälfte verkürzt eintritt, sogar erst von terziärer Bedeutung. Daß dieser Typ nur „vom Fugenanfang hergenommen sei" (Eickhoff) wird mir angesichts des Liedes

Vom Hìmmel hóch, da kòmm ich hér,
ich bring' euch víel der neùen Mär

gänzlich hinfällig. Übrigens ist das alles keine Fuchssche oder Riemannsche Erfindung, sondern mein Lehrer Gustav Jenner in Marburg hat mir schon 1907 als Inhalt der **Brahms**schen Anschauungen über Motivbildung den Grundsatz vorgetragen: „Im 4/4-Takt gibt es viererlei Hauptmöglichkeiten der Motivbildung: 1̲ 2 3 4 oder 4 | 1̲ 2 3 oder 3 4 | 1̲ 2 oder 2 3 4 | 1", und als ein Hauptbeispiel für die letztgenannte führte Brahms die linke Hand in Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 1, erster Satz, 1. Thema an[1]. Mich über die angeblich mangelnde metrisch-rhythmische Übereinstimmung der späteren Strophen von „Christ lag in Todesbanden" zu äußern, wie

[1] E. Jammers hat mit seinen dreitönig abklingenden Bünden ×́ × ×̀ gewiß häufig recht (a. a. O. S. 277), die ja auch ich, z. B. Musikgesch. I 215, zum Leich anerkannt habe, geht aber m. E. zu weit, wenn er um ihretwillen S. 283, Anm. 2 seinem hesychastischen Universalschema zuliebe tieftonige Ausklänge selbst dort annehmen will, wo textlich der vierte Fuß zweifellos hochtonig ist. Den dreizeitigen Auftakt „Frisch àuf gut geséll", den er mir S. 300 aufmutzt, halte ich doch für ein vielbelegtes Grundmotiv (♩ ♩ ♩ | ♪), während ich nichts dagegen habe, wenn danach schon früher zur hesychastischen Dipodie „umgesetzt" wird, als „laß úmhergàn".

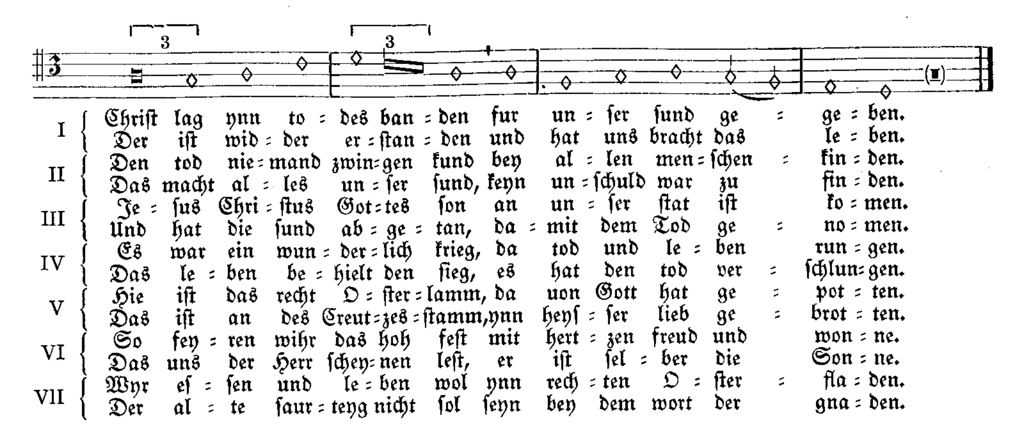
Eickhoff forderte, hätte m. E. mehr Grund für den Textbearbeiter als für mich vorgelegen, weshalb ich es unterließ. Doch sei das Versäumte gern an dieser Stelle nachgeholt. Als Formgesetz ergibt sich klar, daß Luther hier einfach Silben gezählt hat, nämlich in jeder der sieben Strophen zu sieben Zeilen sieben Silben (nur die letzte immer achtsilbig). Diese Siebensilbler sind, wenn man sie regelmäßig rhythmisieren will, entweder steigend mit weiblichem Ausklang (a) oder fallend mit männlichem (b), also:

I	II	III	IV	V	VI	VII
7 a (!)	7 b	7 b	7 b?	7 b	7 b?	7 b
7 a	7 a	7 a	7 a	7 a	7 a	7 a
7 a (!)	7 b	7 b	7 b?	7 b	7 b	7 b
7 a	7 a	7 a	7 a	7 a	7 a	7 a
7 b	7 b	7 b	7 b	7 b	7 b	7 b
7 b	7 b	7 b	7 b	7 b?	7 b	7 b
8 a′ (!)	8 b′	8 b′?	8 b′	8 b′?	8 b′?	8 b′
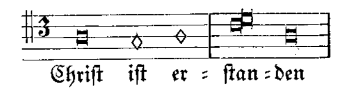
Die mit Fragezeichen versehenen Zeilen holpern so stark gegen das opitzhafte Schema einer glatten Hebungs- und Senkungsfolge, daß es sich doch fr[illegible], wie weit Luther überhaupt hier an regelmäßige Akzentuierung gedacht hat; z. B. „díe stachèl hat ér verlòren" oder die alte Wipo-Zeile „és war eìn wundèrlich kríeg". Trotzdem ist in den Strophen II bis VII doch die Versgestalt b a b a b b b′ derart deutlich, daß es sich fragt, ob nicht von hier aus Rückschlüsse auf die Betonung der 1. Strophe möglich sind. Freilich, die Betonung hier für Zeile 1, 3 und 7 nach Typus b bzw. b′ ergäbe: „Chríst lag ìn todésbandèn", „Dér ist wìder érstandèn", „Únd singèn Allélujà"; — gewiß schlimm, aber nicht schlimmer als die mit (?) beanstandeten b-Zeilen in den späteren Strophen und als nachher zu besprechende, andere Luthersche Silbenzählungszeilen auch! Was sagt nun der Melodierhythmus von J. Walters Cantus firmus dazu? Schlicht angesehen, scheint er einzig der ersten Zeile nach Lesung a a a a b b b recht zu geben, die dann aber für alle andern sechs Strophen glatt unmöglich wird, nämlich auftaktig und mit klingendem Ende:

Christ lag ynn to-des ban - den fur un-ser sund ge - ge-ben.
Der ist wid-der er - stan - den und hat uns bracht das le-ben.

Wie nun aber, wenn wir nachstehende „agogische Triolierung" einführten? Dann beherrschte das Rhythmusgesetz der Strophen 2—7 auch die erste Strophe ohne besondere Härte, und es ergäbe sich, daß Luther gar nicht den doch eigentlich sonst unbegreiflichen Fehler gemacht hat, unsingbare Strophen auf eine ganz anders rhythmisierte Melodie zu dichten:



Müßte dieser Melodieanblick uns aus alter Gewohnheit zunächst befremden, so spräche doch für diese Auffassung der Weise der Blick auf das mittelalterliche Melodievorbild des Ganzen, das berühmte „Christ ist erstanden“, das ebenfalls mit der Hebung beginnt, aber als bloßer Fünfsilbler verläuft:



Will man von hier weiter auf Luthers Lied rückschließen, so ergibt sich aber endlich noch diese Auffassungsmöglichkeit:

und ihr schmiegen sich sämtliche sieben Strophen in der Tat am vollkommensten an, also nach dem von Eickhoff und Schering abgelehnten Taktmaß

wonach mithin umgekehrt auch die ersten und dritten b=Zeilen der Strophen 2—7 steigend zu beginnen haben, d. h. wie ein steigender Achtsilbler, dem nur die letzte Senkung fehlt. Diese Lösung halte ich für die einzig richtige, voll befriedigende, obgleich sie die Betonung „banden“ und „erstanden“ ergibt, die Jammers ZfM VII 300, Anm. 3 mir irrtümlich unterstellt: Musikgesch. I 270 zeige ich ja gerade, daß singen nur durch die mißverständliche $^3/_2$=Interpretation der C=Motive 2 3 4 | 1 seitens eines alten Kontrapunktisten zustande kommt; durch die übergesetzte C=Taktierung berichtige ich nicht mich, sondern jenen.

Daß meine Deutung des Rhythmus von „Mit Fried und Freud“ „nicht gelungen“ sei, kann ich Eickhoff trotz seiner Begründung ebenfalls leider nicht zugestehen. Natürlich geht der Cantus firmus auch äußerlich mensural in 3×4 Großtakte mit halbem Takt als Auftakt rechnerisch auf (nicht aber besteht er dann, wie Eickhoff schreibt, aus „vier Viertaktern“). Das war ja, wie ich des öfteren ausgeführt, immer sozusagen der zünftlerische Kunstgriff der Kontrapunktisten, den Cantus prius factus

zwischen Isometrie und agogischer Polymetrie gerade soweit zu balanzieren, daß die Triolierungen, Antezipationen, Ritardandi usw. bei ihrer mensuralen Ausreckung die Kernweise gut gegen die Rhythmik der Motettstimmen abhoben und daß dabei das Cantus firmus-Gebilde auch mensural eine glatte Quadrierung ergab. Daß Eickhoffs Auffassung der betr. Strophe m. E. fehlgeht, zeigt besonders drastisch seine dritte (letzte) Viertakterzeile. Bei mir (Lutherausg. XXXV S. 503f.) ergibt sich nach Beseitigung der agogischen und sonstigen Auszierungen folgendes Strophengebäude:

1. Mit frid und freud ich far dohyn
   yn Gotts wille.
   Getrost ist myr meyn hertz und syn
   sanfft und stille.
   Wie Gott myr verheißen hat
   der tod ist meyn schlaff worden

2. Das macht Christus wahr Gottes son
   der trew Heyland,
   Der du mich Herr hast sehen lon,
   und macht bekand[1]
   Das er sey das leben mein
   und heyl ynn nott und sterben.

3. Den hastu allen for = gestellt
   mit gros gnaden
   Zu seynem reich die gantzen wellt
   hey = sen laden
   Durch deyn thewr heylsams wort
   an allem ort erschollen.

4. Er ist das hell und selig licht
   fur die heyden
   Zurleuchten die dich kennen nicht
   und zu weyden,
   er ist deins volcks Is = ra = el
   der preis, ehr, freud und wonne.

Bei Eickhoff aber notgedrungen:

[1] Da sieht man die oben erwähnte, kraß silbenzählende Meistersingerei Luthers, weil ihn sein Reim auf „Heiland" in Verlegenheit gebracht hat.

1. Wie Gott mir – verheißen hat
der Tod ist mein Schlaf – worden.

2. Daß er sei – das Leben mein
und Heil in Not und – Sterben.

3. Durch dein teur – heilsams Wort
an allen Ort er- – schollen.

4. Er ist deins – Volks Js - rael
der Preis, Ehr, Freud und – Wonne.

Auch in Sachen des Abgesangs von „Ein feste Burg“ kann ich Eickhoff nicht beipflichten. Seine Rhythmisierung, die er mit dem „Glaubenstrotz“ begründen will („Annahme fallender Fünfsilbler mit Hebung am Anfang und Schluß“) würde folgendes Bild ergeben:
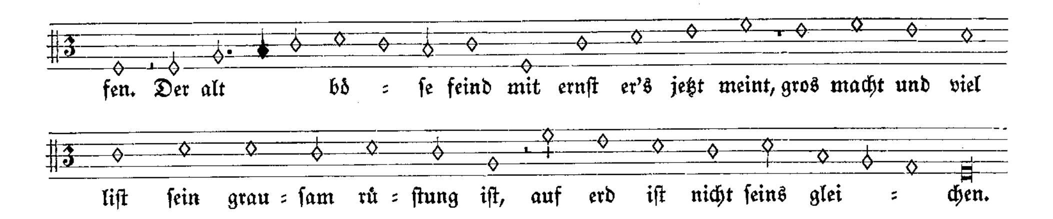
1. Der (!) alt böse feind
mit (!) ernst ers itzt meint
gros (!) macht und vill list

2. Fragstu wer der ist
Er heist Jhesu Christ
der (!) Herr Ze - ba - oth
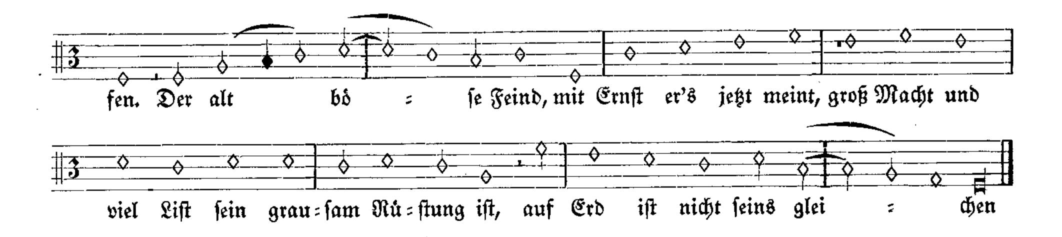
3. Der (!) fürst dieser welt
wie (!) saur er sich stellt
thut er uns doch nicht

4. Nemen sie den leib
gut er kind und weib
las faren (!) dahin.

Das wäre trotz sechs (!) Härten schließlich nicht unmöglich, wenn nur Eickhoffs Prämisse überzeugte: „Dieser Auffassung entspricht auch der richtig aufgefaßte Rhythmus der Melodie in ihrer ältesten Verzeichnung“. Der Urtext lautet:
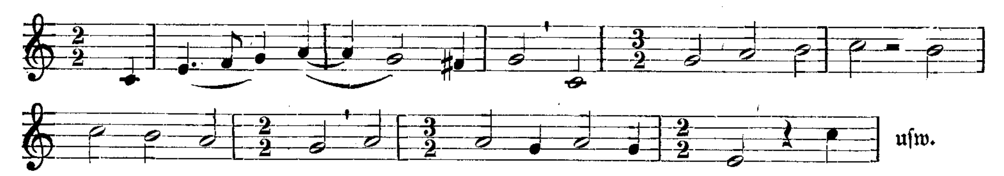


also wohl nach dem Muster von Eickhoffs andern Umschriften nach der Mensur:



Daß der sich hieraus ergebende Rhythmus anders als der Eickhoffsche (und übrigens ein ganz unmöglicher) ist, ergibt sich aus dem Bild:

Der alt böse Feind
mit Ernst ers jetzt meint
– groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist
auf Erd ist nicht seins Glei = chen.

Läge der Fall so einfach, daß man den „Rhythmus der Melodie in ihrer ältesten Verzeichnung“ bloß „richtig aufzufassen“ brauchte, so hätte sich nicht noch bald jeder Gesangbuchherausgeber daran die Zähne ausgebissen. Das Einflicken von Textsilben oder die bei Schering (a. a. O. S. 33) zur Diskussion gestellte Taktdehnung dürfte eben doch nicht befriedigen und vom Taktwechsel befreien, den Schering treffend in seiner Hauptfassung so schreibt:


usw.

Führt man entsprechend dem von mir angenommeneneu Schema ‖: ♩ | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 :‖ Tripeltakte ein, so würde sich der Abgesang in möglichst naher Anlehnung an das Original musikalisch so entwickeln:

1. C Der alt böse Feind
$\frac{3}{2}$ mit Ernst ers jetzt meint
Groß Macht und viel List
C sein grausam Rüstung ist
auf Erd ist nicht seins gleichen.

2. Fragst du wer der ist?
er heißt Jesu Christ
der Herr Zebaoth
und ist kein andrer Gott,
das Feld muß er behalten.

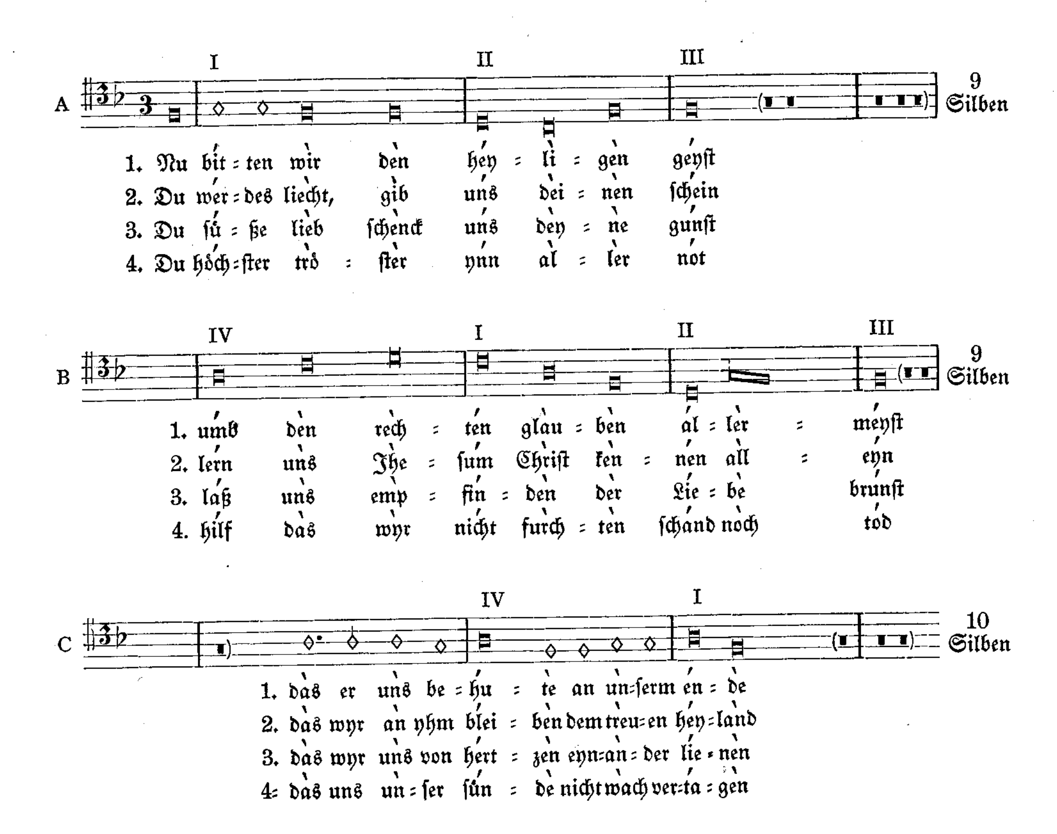
3. Der Fürst dieser Welt,
wie saur er sich stellt
tut er uns doch nicht,
das macht er ist gericht,
ein Wörtlein kann ihn fällen.
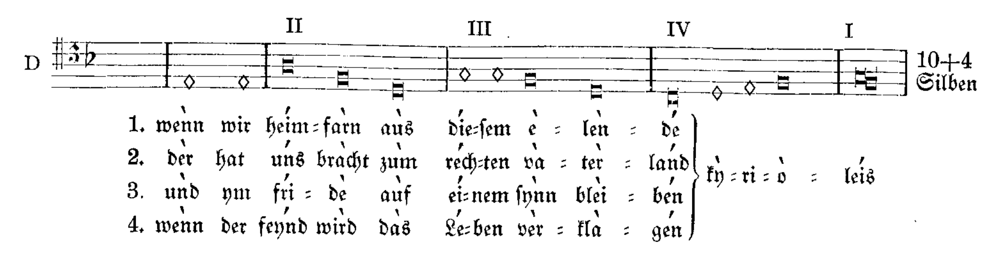
4. Nemen (!) sie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
laß fahren dahin,
sie habens kein Gewinn,
das Reich muß uns doch bleiben.

Das wäre in 4, 1 nur eine Härte gegen sechs bei Eickhoff. Man sieht hierbei (um auf Beckings Beanstandung zurückzugreifen), daß die Erwägung des mensural-polyphonen Gebildes im kontrapunktlichen Zusammenhang für die Klärung derartiger Fragen gar nichts nützt, sondern nur gefragt werden kann, wie der Weg von der wahrscheinlichsten isometrischen Hebigkeitslesung zu dem vorliegenden Tenor-Cantus firmus beschaffen gewesen sein mag; dann kommt man notgedrungen auf mein — in Wirklichkeit gar nicht so sehr kompliziertes „System von agogischen Triolierungen, Antezipationen“ usw., das z. B. betr. meiner Lesung des „Wilhelmus von Nassauen“

nachträglich durch die neuentdeckte Urfassung von 1574 (Fr. Koßmann im AfM V 329) glänzend gerechtfertigt worden ist. Auch Hermann Abert hat in seinem Heft „Luther und die Musik“ (Flugschrift der Luthergesellschaft 1922, S. 11) meine Deutung der Melodie aus meiner Musikgesch. I, 397 anerkannt. Sehr dankbar bin ich Eickhoff übrigens für den deutschen Ausdruck „Vorgriff“ für meine „pathetische Antezipation“ — ich verwende ihn seitdem stets gern.

Noch ein paar kleinere Auseinandersetzungen mit Eickhoffs Kritik sind nötig. Zu „Nun bitten wir den heiligen Geist“ behauptet er, „der Versbau des ersten Gesätzes ist nicht erkannt“ (woher weiß E. das, da ich mich in keinerlei Art dazu äußere?) „und daher (!) der Unterschied zwischen ihm und den der von Luther hinzugedichteten Gesätze nicht erwähnt, der interessante Melodierhythmus nicht behandelt“. Angesichts des auch mich nicht befriedigenden Rhythmisierungsversuchs von Schering (a. a. O. S. 46) will ich das von Eickhoff Vermißte hier nachtragen. Zunächst bestreite ich, wie bei „Christ lag in Todesbanden“, daß Luthers nachgedichtete Strophen einen andern Bau hätten als die Vorlage. Luther hat nämlich m. E. wieder erst einmal einfach meistersingerlich Silben gezählt, und seine drei Strophen haben deshalb genau so je 9, 9, 11, 10 und 4 Silben, wie die vorreformatorische Strophe. (Es zeigt sich übrigens dabei, daß die W. A. XXXV, S. 448 in die Lesarten gesetzte Zeile 4, 3 „das uns unser sünde nicht mach verzagen“ die allein richtige ist und deshalb lieber im Haupttext stehen sollte.) Weiter aber ist der Cantus firmus offenbar im Tripeltakt gemeint, und es ergeben sich dadurch folgende Rhythmen:





Es ist übrigens auch eine Periodisierung möglich und naheliegend, die mit nur wenigen ideellen Pausen auskommt und die ganze Melodie besonders straff zusammenfaßt, da nicht $4 \times 4 = 16$, sondern $3 \times 4 + 1 = 13$ Takte anzunehmen sind. Ich deutete diesen Verlauf durch die Taktzahlen I—IV an. Es könnten natürlich auch die Reime „ende—elende, verzagen—klagen" gleichermaßen als weiblich aufgefaßt werden, wobei dann Luthers bekannter Schmerzensreim „heyland—vaterland" und „lieben—bleiben" bei der Rubrik der „volktümlichen Assonanz" unterzuschlüpfen hätten. So wäre auch folgende Betonung rein gesprochen gut möglich:

A

1. Nu bitten wir den heiligen geyst
2. Du werdes licht, gib uns deinen scheyn
3. Du susse lieb, schenk uns deyne gunst
4. Du hochster troster ynn aller not

B

1. umb den rechten glauben allermeyst
2. lern uns Jhesum Christ kennen (!) alleyn
3. laß uns empfinden (!) der liebe brunst
4. hilf, das wyr nicht furchten schand noch tod.

C

1. das er uns behute an unserm ende
2. das wyr an yhm bleiben, dem trewen heyland
3. das wyr uns von hertzen eynander lieben
4. das wyr unser sünde nicht mach verzagen
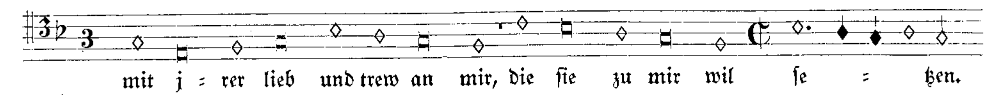
D

1. wenn wir heimfarn aus diesem elende
2. der uns hat bracht zum rechten vaterland (!)
3. und ym friede (!) auf eynem synn (!) bleiben
4. wenn der feind wird das leben verklagen.

Ich vermute, daß dies in der Tat der ursprüngliche Rhythmus der alten Volksweise gewesen ist, und daß Luther silbenzählend diesem nachgedichtet hat; zwar erscheinen manche Betonungen dann — vergl. meine „(!)" — äußerst eckig, aber selbst für die schlimmste „vaterland" haben wir nachweisliche Gegenstücke, z. B. in den Sequenzverdeutschungen des Basler Karthäusers Ludwig Moser (vgl. meine Musikgeschichte I, 115 „dich lobent" und „gesellent"; bei Luther demgemäß mitten in der Zeile B 3 „empfinden"). Man muß bedenken, daß solche Massenchoräle sehr breit und überhaupt ohne sehr ausgeprägte Betonung gesungen worden sein werden. Wenn sich der unbekannte Melodieeinrichter (Joh. Walter[1]?) des Tripeltakts bedient, so offenbar

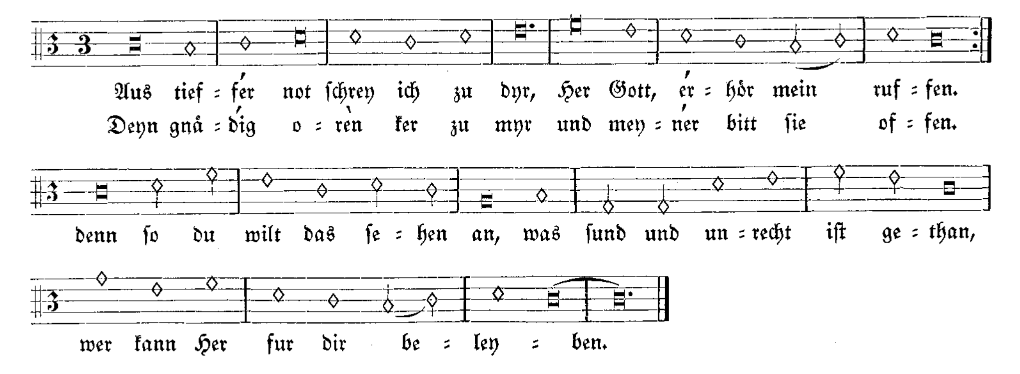
[1] Eickhoff beanstandet bei mir die Schreibung des bekannten Namens; ich folge darin aber den Nachweisen von Ad. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern (1920), der aus zahlreichen eigenhändigen Unterschriften des Musikers aus Kahla diese Lesart als die authentische feststellt; auch Schering a. a. O. hat sich dem neuen Brauche angeschlossen.

aus dem Bestreben, solche Härten zu mildern, was ja auch bei den Zeilen „láß uns empfínden der líebe brúnst“ und „hílf das wir nícht furchten schánd und tód“ recht gut gelungen ist. Nebenbei bemerkt — zum Kapitel Tripeltakt: Eickhoff will die Beobachtung gemacht haben (S. 282), „daß sich in allen Melodien zu Luthers Liedern nur einwertiger Rhythmus und gerader Takt findet“. Aber das stimmt nicht, wie ein Blick auf den ausdrücklich vorgezeichneten Dreitakt im Abgesang zu Luthers Liede „Sie ist mir lieb, die werte Magd“ beweist (meine Ausg. S. 525):



Zwar geht Eickhoffs Referat ziemlich ausführlich auf meine Behandlung der Urheberfragen ein, erwähnt aber leider gerade zu diesem Lied nicht einen von mir neu beigebrachten Nachweis, den ich für recht wichtig halte: daß nämlich Luthers Weise zusammengestückelt ist aus dem auch textlich verwandten Liede „Ich hab’s gewagt, du schöne Magd“ und zwei Zeilen aus „Entlaubt ist uns der Walde“, wobei endlich noch der Anfang von „Es ist das Heil uns kommen her“ mit hereinzuspielen scheint.

Eickhoffs Behauptung, die (Straßburger) jonische Melodie zu „Aus tiefer Not“ habe die Taktvorzeichnung $^3/_2$ zu erhalten, verdient ebenfalls eine Nachprüfung. Erstlich geht wieder seine Folgerung zu weit: weil ich dies nicht erkannt, hätte ich keine Taktvorzeichnung gesetzt; vielmehr erachtete ich mich nicht als befugt, die nirgends in den alten Drucken zu findende „3“ in den Haupttext einzufügen, da sie doch immerhin eine subjektive Interpretation darstellt. Und zweitens habe ich sehr wohl die Möglichkeit zweiwertiger Hebungen bemerkt, wie E. aus meiner Fußnote S. 493 hätte entnehmen können, wo ich unter Verweis auf Zelle sage: „Man möchte dem Rhythmus nach geradezu an ein Tanzlied denken“. Und Eickhoff geht fehl, wenn er darauf meine Heranziehung des Choriambus bezieht — nein, von „etwa choriambisch“ spreche ich nur in bezug auf die Umrhythmisierung von 1559 ff. Aber ist Eickhoffs Tripelrhythmus überhaupt richtig? Danach würde die Melodie wohl so auszusehen haben, ohne daß man nach ihm geraden Takt einzumischen brauchte:



Was mich gegen diesen streng durchgeführten Dreitakt stutzig macht, ist neben der gezwungenen Deklamation zumal im zweiten Stollen, die äußerst unregelmäßige Periodenbildung von 4 + 3 :‖ 3 + 2 + 4 Takten. Beachtet man, daß die späteren

Straßburger Drucke bei „schrey“ und „ruf“ statt ◇ sämtlich ⌑ haben, so ergibt sich doch wohl mein Vorschlag als der natürlichste, hier nach der Riemannschen Taktanordnung schwer=leicht=schwer zu lesen:

Aus tief = fer not schrey ich zu dyr, Herr Gott er = hör mein ru = fen

Man käme aber auch bei „agogischer Lesung“ zu einem sinnvollen Ergebnis, wenn man nämlich verlängerten Auftakt und Triolierung ansetzt (halbe Werte):

Aus tief = fer not schrey ich zu dyr, Herr Gott er = hör mein ru = fen. denn
Deyn gnä = dig o = ren ker zu myr und mey = ner bitt sie of = fen

so du wilt das se=hen an, was sund und un=recht ist gethan wer kan herr fur dir be = ley= ben.

Und diese Deutung halte ich in der Tat für die am meisten befriedigende.

III.

Nach allem Gesagten kann ich meine Antwort an Herrn Prof. Dr. Heinrich Rietsch in Prag ziemlich kurz fassen, der auf meine gewiß etwas rauhe Bemerkung in ZfM I 240f. und Gesch. d. dt. Musik I 200, 217, 224 in so liebenswürdiger Form (ZfM VI 8, Anm. 4 und S. 45) eingegangen ist, daß ihm dafür besonderer Dank ausgesprochen sei. Zunächst etwas zur Klärung meines Ausdrucks „falscher Siebentakter“ und „falsche Taktperioden“. Selbst wenn Rietsch meinen hier unter I. vorgetragenen Ausführungen über das germanische „Grundphänomen der Vierhebigkeit“ nicht zustimmen sollte, so fände ich die Siebentakter in seiner Frauenlobübertragung (DTÖ XX 2 = Bd. 41) immer noch „falsch“, insofern er sich in ihnen z. T. selbst widerspricht. Denn im Leich Reimars von Zweter rhythmisiert er Strophe 10 schön vierhebig:

Durch minne wart der alde jung
der ie was alt an ende
von hymel tet her eynen sprung
herab yn das ellende
Got vnd di dri genende = 20 Takte,

ebenso Strophe 21:

Do dirre junge was geborn
do wart versunet alle der czorn
der von adames valle
uf all der werlde was gelegen
der wart durch disen iungen degen

versunet all mit alle,
mit grosser vroyden schalle
wart her empfangen schone
von aller engel done usw.

ebenso Strophe 25:

Krist las uns genisen
daz sich dy starke gottheyt
durch minne lis beslisen
yn unser armen formen kleyt.
Des las dich nicht verdrisen
und las der susen mine regen
in vnser hercze vlisen.

Ich verstehe nun nicht den logischen Grund, warum Rietsch dazwischen Dreitakter mengt:

7a

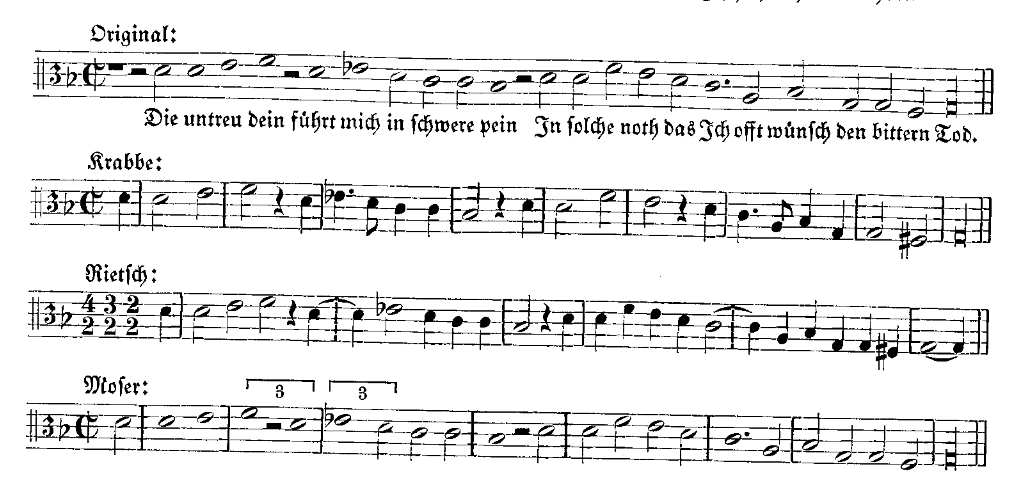
Wer dy mynne tut bekant
den lat ich hye kunden (!)
gottes geyst ist her genant,
twahen kan her von sunden (!)
mit czweyn wassers vnden (!)

7b
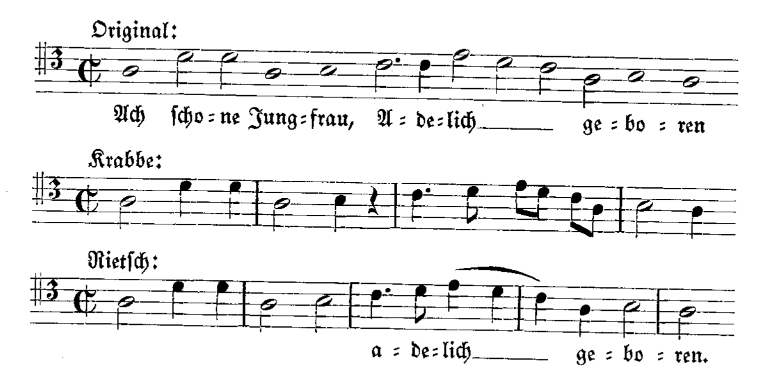
Das eyn daz ist der wester touf,
da man inne toufet (!)
so ist daz andir wassers louf,
der us ougin loufit (!)
und ouch dy wangen troufet (!) usw.

Mir scheint, entweder sind die $4+4=8$-Takter **oder** die $4+3=7$-Takter falsch, **beide** können nicht wohl richtig sein; und da die Achttakter ein natürliches, in der allgemeinen Vierhebigkeit bestätigtes Notenbild ergeben, die Siebentakter aber atemlos und unregelmäßig wirken, verdienen erstere m. E. den entschiedenen Vorzug. Wenn Rietsch des weiteren fragt, was denn eigentlich die Mensuralnoten bedeuten sollen, wenn nicht Modus bzw. Mensur, so glaube ich in meiner Musikgeschichte I 224, I 262 und besonders I 227/228 die Antwort bereits gegeben zu haben: entweder besagen sie gar nichts, oder nur Auftaktkustoden bzw. Tempovorschriften, d. h. „andeutende Scheinmensur".
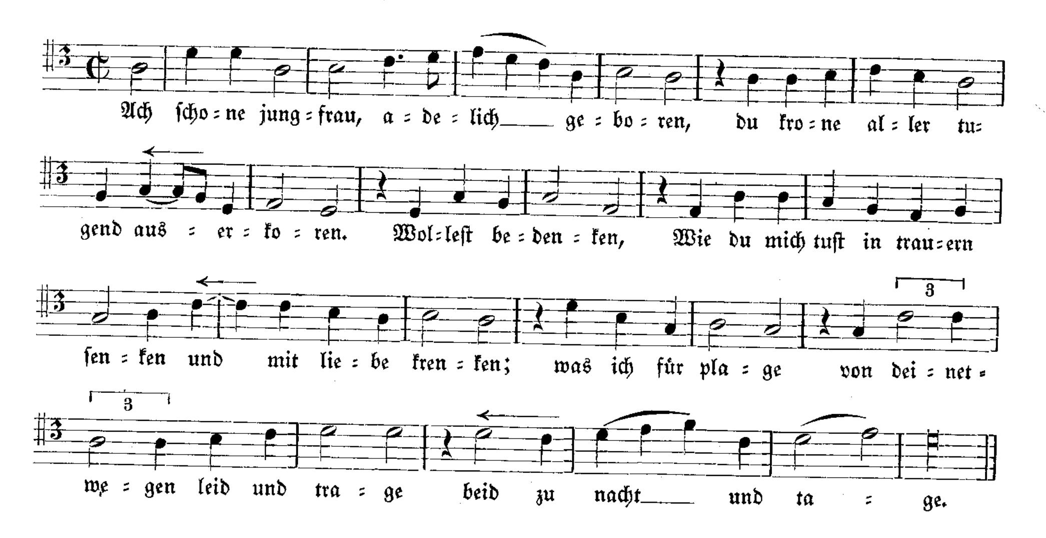
Um die Gleichberechtigung auch von 5-Taktern usw. zu erweisen, nimmt Rietsch ZfM VI 10ff. einige Lieder des Georg Niege vor, deren Mensurkorrekturen durch W. Krabbe auch ich nicht für richtig halte. Aber die Ausreckung Rietschs scheint mir ebenfalls nicht geglückt, sondern dem Originalwortlaut ist einzig durch meine agogischen Triolierungen befriedigend beizukommen. Ich stelle kurz nebeneinander:



Das ist das natürlichste, einfachste, und läßt das überkommene Notenbild völlig intakt. Ebenso Rieges Lied „Ach schöne Jungfrau“:



Meiner Meinung nach ist das Lied auftaktig zu beginnen und das Ganze (AfM IV 75) mithin so zu lesen:



Das ist keine willkürliche „Rettung" von Rieges Notation, sondern man beachte auch, wo die Vorgriffe und Triolierungen stehen —, erstere auf den emphatischen, eifernden Stellen „auserkoren", „und", „beid", die weichen Drittelungen aber als Ausdruck sanften Tadels auf „deinetwegen". Eine Lesungsmethode, die stets ungewollt und zwangsläufig zu so sinnvollen und natürlichen Ergebnissen führt, kann doch wohl nicht ganz schlecht und willkürlich sein.

Schließlich könnte es mich locken, in einem vierten Kapitel auf die mancherlei zumal tonartlichen Fragen einzugehen, in denen Ewald Jammers (Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Jenaer Lhs., ZfM VII 297) ausdrücklich Abweichungen von meinen Anschauungen bekundet — wir würden uns wahrscheinlich bei Kurt Hubers trefflichem Begriff einer „melodischen Dur-Tonalität" leicht zusammenfinden. Doch sei es für diesmal genug, und es ist vielleicht rätlich, erst die endliche Drucklegung meines Basler Kongreßvortrags von 1924 abzuwarten, die hierzu mancherlei Lesartenkritik veranschaulicht.

Bücherschau

Elster, Alexander. Musik und Erotik. Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik. (Aus: Handwörterbuch d. Sexualwissenschaft, hrsg. v. Max Marcuse. 2. Aufl.) 8⁰, 58 S. Bonn 1925, A. Marcus & E. Weber. 2 Rm.

Flower, Newman. Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit. Aus dem Engl. übersetzt v. Alice Klengel. 8⁰, XI, 324 S. Leipzig 1925, K. F. Koehler. 12 Rm.

Genest, Emile. L'Opéra-Comique connu et inconnu. 8⁰. Paris 1925, Fischbacher.

Grew, Sydney. Makers of music. 8⁰. London 1925, C. T. Foulis. 10 sh. 6 d.

Haapanen, Toivo. Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nord. Musikgeschichte. (Helsingin Yliopiston Kirjaston Juljaisuja. Helsingfors Universitetsbiblioteks Skrifter 5.) gr. 8⁰, 114 S. Helsingfors 1924, Universitätsbibliothek.

Hunnius, Monika. Mein Weg zur Kunst. 8⁰, 356 S. Heilbronn 1925, Eugen Salzer. 4 Rm.

Lobe, Johann Christian. Traité pratique de composition musicale ... Trad. de l'allemand (d'après la 5. éd.) par Gustave Sandré. 4. éd. gr. 8⁰, VIII, 378 S. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel. 8 Rm.

Ljungdorff, V. E. T. A. Hoffmann och ursprunget till hans konstnärskap. 8⁰, 434 S. Lund 1924, Gleerupska Univ.-bokh.

Mensi-Klarbach, Alfred v. Alt-Münchner Theater-Erinnerungen. 2. stark verm. Aufl. 8⁰, 255 S. München 1924, Knorr & Hirth. 6 Rm.

Montanaro, Ettore. Canti della terra d'Abruzzo, riespressi per Canto e Pianoforte. Testo abruzzese con traduzione letterale. Mailand 1924, Ricordi.

Mozart, W. A. Don Juan. (Übersetz. Rochlitz—J. Ph. B. Schmidt.) Textbuch. Hrsg. u. eingeleitet von G. R. Kruse. Neue Ausgabe. kl. 8⁰, 80 S. Leipzig [1925], Ph. Reclam jun. —.30 Rm.

Mozart-Jahrbuch, hrsg. v. Hermann Abert. Jahrg. 2. gr. 8⁰, 252 S. München 1924, Drei Masken-Verlag. 5 Rm.

Neue Christoterpe. Ein Jahrbuch ... hrsg. v. Adolf Bartels u. Julius Kögel. 46. Jahrg. 1925. 8⁰, IV u. 277 S. Halle a. S. 1924, C. Ed. Müllers Verlagsbuchhdlg. (Paul Seiler). [S. 177—209: Friedrich Spitta, Heinrich Schütz.]

Pirro, André. Les clavecinistes. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris 1925, H. Laurens. 5 Fr.

Stier, Ernst. Kurzgefaßte Geschichte der Musik f. Schüler u. Freunde der Tonkunst. (Sammlung Bartels, Nr. 15.) 8°, X, 197 S. Braunschweig 1925, Fritz Bartels. 3.60 Rm.

Weißmann, Adolf. Die Musik der Sinne. gr. 8°, 313 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 7.50 Rm.

White, Robert. Music and its story. 8°. Cambridge 1925, Cambr. Univ. Press. 7 sh. 6 d.

Whittaker, W. G. Fugitive Notes on certain cantatas and the motets of J. S. Bach. 8°, XII, 299 S. London 1924, Oxford Univ. Press, Humphrey Milford.

Wolzogen, Hans von. Wagner und seine Werke. Ausgewählte Aufsätze. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 32.) 8°, 267 S. Regensburg [1924], G. Bosse. 3 Gm.

Zimmermann, Willi. Passives Singen, die psychophysische Basis des Belcanto. kl. 8°, 28 S. Leipzig [1924], F. E. C. Leuckart. —.60 Gm.

Zuschneid, K. Grundlagen des Klavierspiels und der allgemeinen Musiklehre in einem Lehrgang f. deutsche Aufbau-Schulen usw. Berlin-Lichterfelde 1924, Chr. Friedr. Vieweg. 4 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Seb. **Bachs** Gesänge zu G. Chr. Schemellis „Musicalischem Gesangbuch", Leipzig 1736. Mit ausgearbeitetem Generalbaß hrsg. v. Max Seiffert. 4°, VIII, 72 S. Berlin 1925, Leo Liepmannssohn. 7 Rm.

Gassmann, Florian Leopold. Die junge Gräfin (La Contessina) ... bearb. v. Ludwig K. Mayer. Kl.-A. 2°, IV, 100 S. München 1925, Allg. Verlags-Anstalt.

Kindermann, Johannes Erasmus. Ausgewählte Werke. Teil II. Hrsg. nach den hinterlassenen Materialien v. Dr. Felix Schreiber u. eingel. v. Bertha Antonia Wallner. (Denkmäler d. Tonk. i. Bayern, XXI–XXIV. Bd. 2°, LVI, 166 S. Augsburg 1924, Filser & Co.

Liszt, Franz. Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. Bearbeitungen für Pianoforte zu 2 Händen. Bd. II: Beethoven, Sinfonien I—V. Bd. III: Beethoven, Sinfonien VI—IX. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

Mahler, Gustav. Zehnte Symphonie. Faksimiledruck. Mit Vorwort v. Alma Maria Mahler u. Einführenden Bemerkungen v. Rich. Specht. Wien 1924, P. Zsolnay. 17 Rm.

Rousseau, J.-J. Le Devin du Village. Réduction p. chant et piano, p. Charles Chaix. Genf 1924, Edition Henn. 10 Schw. Fr.

Silcher, Friedrich. Drei Männerchöre (bisher ungedruckt): Sanctus — Die Marienblume — Waldlied. Part. Stuttgart 1925, Albert Auer. je —.80 Rm.

Wagner, Richard. Gesamt-Ausgabe. Bd. V. Tristan und Isolde. Partitur. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 80 Rm.

Mitteilungen

Privatdozent Dr. Ernst Bücken ist zum a.-o. Professor an der Universität Cöln ernannt worden.

Dr. Hermann Matzke ist zum Lektor der Musik an der Technischen Hochschule zu Breslau ernannt worden.

Georg Kinsky, Konservator des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln, hat mit einer Arbeit über „Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jahrhundert" summa cum laude promoviert.

Paul Graener hat von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig den Doctor h. c. erhalten.

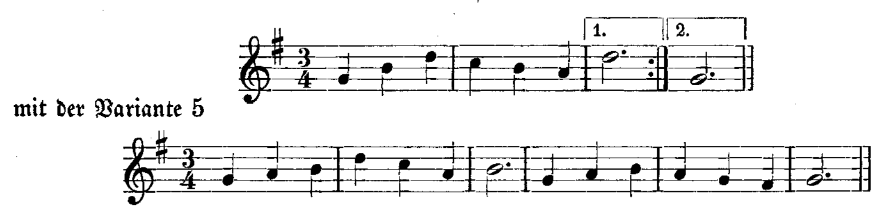
Die Firma G. Ricordi & Co. macht im Februarheft ihrer Zeitschrift Musica d'oggi Mitteilungen über den Stand der Vorarbeiten für die geplanten italienischen Denkmäler-Ausgaben („Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana"). Danach wäre die Ordnung des Archivs der Philippiner zu Neapel, durch G. Pannain und Salvatore di Giacomo, und des Domarchivs von Mailand, durch Gaetano Cesari, beendigt, andere in Angriff genommen; in den Rahmen der Publikation soll auch Cesaris Gesamtausgabe von Monteverdi eingegliedert werden.

Anfang März fand im Fürstl. Thurn- und Taxisschen Schloßtheater in Regensburg unter Leitung von Franz Höfer und der Spielleitung von Fritz Eder eine originalgetreue Aufführung von Georg Bendas beiden Duodramen Ariadne auf Naxos und Medea statt.

Zu dem Aufsatz von Herrn Wilhelm Heinitz „Statistik und Experiment bei der musikalischen Melodievergleichung" (S. 221 ds. Jgs.) seien einige Fragen in kürzester Fassung aufgeworfen.
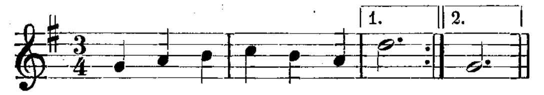
Bei dem geschilderten Experiment wurde die Vergleichung zweier Varianten der gleichen Melodie so vorgenommen, daß den Versuchspersonen jeweils die zweite Variante als (vermutlich) „bessere Lesart" vorgestellt wurde. Ist aber eine solche „gefühlsmäßige" Beurteilung wertvoll, ja ist sie überhaupt möglich? Sollen die Varianten nur in ihrem gegenseitigen Verhältnis oder auch auf ihr Verhältnis zur ursprünglichen Melodie geprüft werden? Kann nicht ihr Eigenwert so groß sein, daß jede für sich „gut" und beide vielleicht „besser" als die Kernmelodie sind?

Bleiben wir bei der von Heinitz durchgeführten Vergleichung der Variante 1 (Melodietafel II)



mit der Variante 5

des Themas der I. Melodietafel. Die überwältigende Mehrheit (94 %) zeichnet mit der Var. 5 eine Fassung aus, die sich von der zu variierenden Melodie



nicht unerheblich entfernt hat. Dieser Gesichtspunkt scheint bei dem Versuch ausdrücklich beiseite gesetzt zu sein, da es vor allem um die „Gipfelung" (Erreichung des höchsten Punktes) der Melodie geht. In diesem Zusammenhang werden die steigenden und fallenden Schritte gezählt und statistisch festgehalten; beim Überwiegen jener wird der Melodie eine Spannungs-, sonst eine Entspannungstendenz zugeschrieben.

Wie verhält sich das Ohr zu diesem Vorgang? Die Grundmelodie (letztes Notenbeispiel), einfachste Form von „Frage" und „Antwort", verdankt ihre innere Spannung wesentlich der Verschiedenheit des Halbschlusses vom Ganzschluß, mit anderen Worten, dem Intervall zwischen der Note des dritten und der des sechsten Taktes. Für das Ohr ist es also von größter Bedeutung, ob der fragende (erste) Melodieteil nach d oder etwa, wie in einigen Varianten, nach h geht; darin eben liegt die stärkere oder schwächere Spannung. Bei einem Beispiel von so einfacher Struktur, das am Schluß zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, ist es vielleicht überhaupt problematisch, vom Überwiegen spannender oder entspannender Momente zu reden. Solche Melodien vereinigen in sich Spannung und Entspannung und bedürfen dieser (des Ausatmens) in genau dem Grade, wie ihnen jene (der Atem) innewohnt. Sie gleichen dem Pendelschlag. Es ist also die Kurve von Var. 1 (g–d–g) spannungs- (und entspannungs-)reicher, als die von Var. 5 (g–h–g). Das Ohr wird gerade umgekehrt reagieren, als die tabellarischen Ergebnisse vermuten ließen, denn

Heinitz errechnet für Var. 1 mehr den Charakter der Entspannung, für 5 den größerer Spannung. (Vgl. zu der Frage auch die Ausführungen von H. Mersmann, ZfM V, 226, besonders S. 230ff.) In der Auswertung dieses Resultats beschränkt sich Heinitz auf die durchaus richtige Feststellung des verschiedenen musikalischen Effekts der verglichenen Varianten. Zu einer Kritik, als die meine kurzen Bemerkungen mißverständlich aufgefaßt werden könnten, liegt also keinerlei Anlaß vor, sondern im Gegenteil läßt die angekündigte Veröffentlichung der Heinitzschen Studien in größerem Umfange noch interessante Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen theoretisch-statistischer Forschung und lebendiger musikalischer Anschauung erwarten, die auf diesem Gebiet ständig gegeneinander ausgewogen sein wollen. Peter Epstein.

Auf Herrn Schümanns Erwiderung im Februarheft dieser Zeitschrift möchten wir folgender Replik von Dr. Paul Mies Raum geben:

Um den Raum der Zeitschrift nicht überflüssig in Anspruch zu nehmen, antworte ich lediglich auf Punkt 3, in dem Schümann mir Übersehen des Wesentlichen vorwirft. Tatsächlich hat er die von mir angegebene Hyperbel und Ellipse nicht genau angesehen. Ich gebe deshalb im folgenden die Gleichung einer Ellipse an, welche die Zeugerachse als Symmetrieachse hat und durch die Tonwerte f ($^{12}/_{9}$), as ($^{16}/_{10}$), des$^{\vee}$ ($^{16}/_{15}$) geht. Diese Ellipse enthält dann auch die Punkte G ($^{9}/_{12}$), E ($^{10}/_{16}$), H ($^{15}/_{16}$); sie enthält also, entgegen Schümanns Behauptung, beide Dominanten dritten Grades. Um ihre Gleichung zu finden, wähle ich als rechtwinkliges kartesisches Koordinatensystem die Zeugerachse (x-Achse) und die dazu senkrechte Linie f G (y-Achse) (Anlage 4), als Maßstab die halbe Quadratdiagonale dieser Figur. Dann haben alle Tonwerte ganzzahlige Koordinaten. Die Dominantpunkte haben jetzt die Koordinaten f (0; 3), as (5; 6), des$^{\vee}$ (10; 1); entsprechend G (0; —3), E (5; —6), H (10; —1). Die Ellipse lautet

$$62x^2 + 50y^2 - 580x - 450 = 0.$$

Da die Scheitel zwischen $x = -1$ und $x = 11$ liegen, zeigt ein Einsetzen der ganzzahligen Werte zwischen —1 und 11 für x, daß nur für $x = 0, 5, 10$ ganzzahlige Werte von y erscheinen. Das sind aber die obigen Tonwerte, d. h. nur die beiden Dominantdreiklänge liegen auf dieser Ellipse. Damit sind beide Bedingungen des Punktes 3 erfüllt. Ja, diese Ellipse enthält sogar keinen Tonwert mit der Zahl 7, wie Schümanns I. Ellipse. Die logische Notwendigkeit der Hyperbel ist damit klar abgewiesen. „Eine rein zahlentheoretische Spekulation“, wie ich in meinem Referate schrieb, muß also einsetzen, um diese Ellipse abzulehnen zugunsten einer selbst von Schümann nicht konstruierten Hyperbel. Paul Mies.

Johann Josef Fux: „Gradus ad Parnassum“. Auf Veranlassung hervorragender Musikgelehrter eröffnet der Wiener Philharmonische Verlag in Wien die Subskription auf den geplanten Neudruck der originalen Fassung der ersten deutschen Ausgabe (1742) dieses klassischen Lehrbuchs des Kontrapunkts.

März **Inhalt** 1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 7. Jahrgang April 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilung

In Ergänzung der bisherigen amtlichen Mitteilungen sei zunächst auf die im Februar-Heft der Zeitschrift erschienenen verwiesen. Das dort mitgeteilte Programm hat wesentliche Änderungen nicht erfahren; in den Einzelheiten wird sich die Anordnung voraussichtlich etwas verschieben, besonders was die Führungen, Besichtigungen usw. angeht. Die angekündigten Vorträge der Herren Schering-Halle, Wagner-Freiburg (Schweiz) und Adler-Wien über die mitgeteilten Themen sind gesichert. Auch hinsichtlich der künstlerischen Veranstaltungen werden Veränderungen voraussichtlich nicht eintreten.

Was die Kosten für die Kongreßteilnehmer anbelangt, so wird nochmals mitgeteilt, daß allen Referenten, Sektionsleitern und Funktionären des Kongresses für ihre Person freie Reise hin und zurück 2. Klasse zugesichert wird. Als Sektionsleiter und Funktionäre sind die von der Kongreßleitung ausdrücklich betrauten Herren anzusehen, als Referenten diejenigen Herren, deren Vorträge von den betreffenden Sektionsleitern ausdrücklich angenommen worden sind. Diejenigen Herren, die sich selbst mit einem Referat angemeldet haben, von den Sektionsleitern jedoch nicht ausdrücklich angenommen worden sind, werden also in diesem Sinne nicht als Referenten betrachtet.

Für die Kosten der künstlerischen Veranstaltungen und den Kongreßbeitrag verbleibt es bei den im Februar-Heft gemachten Mitteilungen.

Die bisherigen Anmeldungen zum Kongreß sind erfreulicherweise sehr zahlreich, und es empfiehlt sich deshalb, weitere Anmeldungen baldmöglichst an die Geschäftsstelle Leipzig, Nürnberger Str. 36, zu richten. Die weitere Anmeldung von Referenten jedoch ist nicht erwünscht; die Liste der Referatanmeldungen wird hiermit geschlossen. Die Herren Sektionsleiter werden hierdurch nochmals gebeten, dem Arbeitsausschuß Berlin bis zum 30. April d. Js. die Liste ihrer Referenten mit genauer Angabe der Adressen einzureichen, damit die Gewährung der Reisebeihilfen durch den Arbeitsausschuß in die Wege geleitet werden kann.

Im nächsten Heft der Zeitschrift wird, wenn möglich, die vollständige Liste der Referate und das genaue Programm der Zeiteinteilung veröffentlicht werden.

Berlin, am 8. April 1925.

Der Vorsitzende
Abert.

Zur Notre Dame-Rhythmik
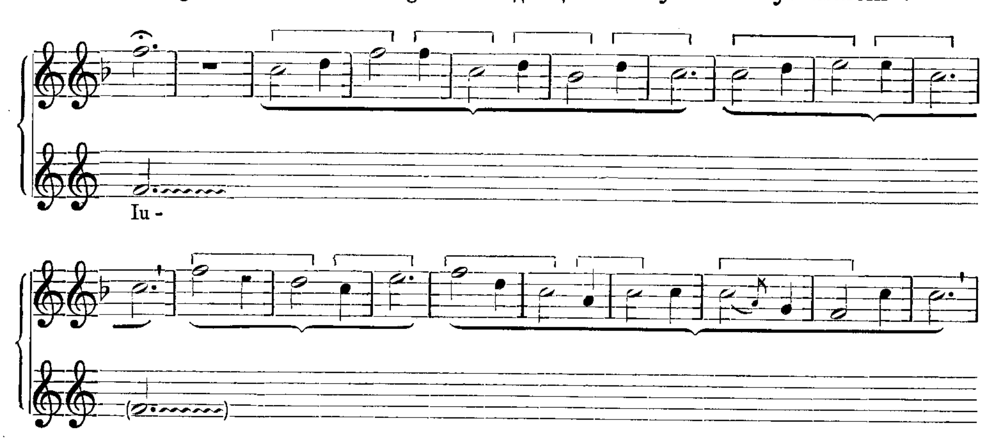
Von

Jacques Handschin, Zürich (vorm. St. Petersburg)

Zwei Einwände, die R. Ficker in dieser Zeitschrift, S. 203 gegen meine Skizze „Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?“ erhebt, mögen den Anlaß bieten, auf die betr. Punkte zurückzukommen.
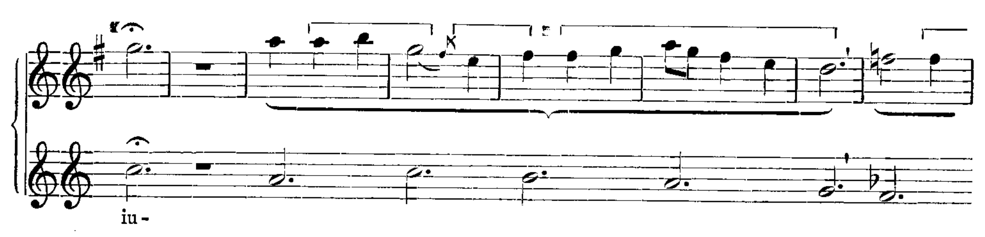
Ich hatte ZfM VI, 550, um das Verhältnis zwischen Leonin und Perotin durch einen Vergleich zu verdeutlichen, die Gegenüberstellung von „naturhafter Freiheit“ und „rationaler Gebundenheit“ herangezogen. Man urteile selbst auf Grund folgender — durchaus nicht isolierter, sondern für die Rhythmik der beiden Meister typischer — Stellen aus dem Bereich der „Choralbearbeitung“[1].

Nr. 1 Beginn der Bearbeitung des Responsoriums Judea et Jerusalem[2]:



Illustriert dieses Beispiel die Leoninische Orgelpunkt-Methode, so sehen wir in der folgenden Stelle, wie dieser Meister verfährt, wenn er die Choralnoten in der Grundstimme dichter zusammendrängt.
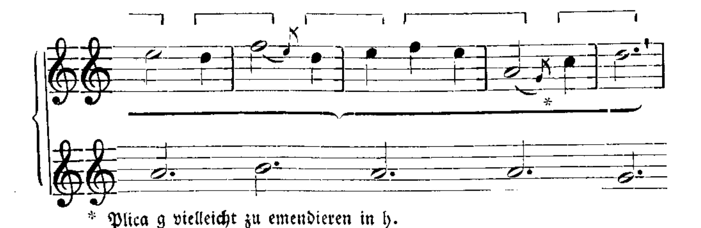
Nr. 2 Stelle aus einer Bearbeitung des Alleluia Nativitas[3]:



[1] Für die „Komposition mit rhythmischem Text“ verweise ich auf ZfM VI, 554 ff., ein Perotin jedenfalls stilistisch sehr nahestehendes Stück.

[2] So gut wie übereinstimmend in Florenz B. Laur. plut. 29 cod. 1 f. 65 (faksimiliert bei H. E. Wooldridge, The Oxford history of music I, 188), Wolfenb. 677, f. 17 und Wolfenb. 1206, f. 47; der Beginn ist von Franco, CS I. 135, ohne Text als Lehrbeispiel angeführt; die Übertragung von Wooldridge I, 189 ist nicht zu brauchen, beruht aber immerhin auf festeren Grundlagen als diejenige von H. Riemann, Hdb. d. Musikgesch. I, 2, 156.

[3] Nach Wolfenb. 677, f. 42′.



* Plica g vielleicht zu emendieren in h.

Nr. 3 Eine analoge Stelle Perotinischen Stils (Ersatzteil zur Bearbeitung des Graduale Propter veritatem, vgl. Fr. Ludwig, Repertorium ..., S. 84)[1]:

Et in - cli - - - - na

Nr. 4 Als vermutlich Perotinische Orgelpunkt-Stelle nehme man den Anfang der dreistimmigen Bearbeitung des Responsoriums Descendit in der Oxford history of music I, 209 (soweit ist Wooldridges Übertragung nach Florenz f. 14 im wesentlichen zutreffend); hier bilden die Oberstimmen nach einleitender Fermate vier Perioden zu vier Schlägen (Longae) und eine von zwölf Schlägen.
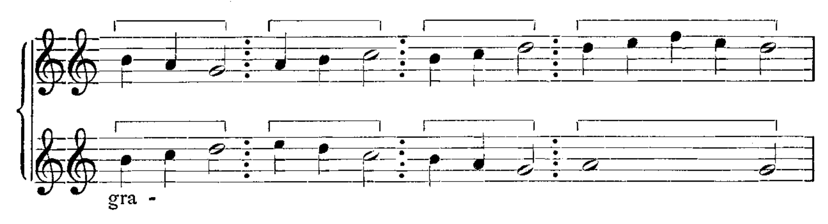
Man fühlt sofort den Unterschied im rhythmischen Wesen der beiden Meister: bei Leonin die Freiheit, bei Perotin dagegen die Quadratisierung des Rhythmus — ein Gegensatz, den ich eben durch Gegenüberstellung des Reiches der Natur und der

[1] Nach Florenz f. 168, vgl. das Faksimile bei J. Wolf, Mus. Schrifttafeln, Nr. 14 (die Bezeichnung „Motetten ... Mensuralnotation" beruht gewiß auf einem Versehen).

sich aus diesem herauskristallisierenden Ratio (menschlicher bewußter Wille, Berechnung, Zahl) illustrierte. Selbstverständlich finden wir auch bei Leonin zweischlägigen Rhythmus und andrerseits bei Perotin (allerdings nicht oft) ungeradzahlige rhythmische Perioden. Aber darum bleibt jener Gegensatz doch typisch. In besonders interessanter Weise tritt er in den Stellen mit gedrängten Choralnoten (Nr. 2 und 3) in die Erscheinung; hier sehen wir, wie sich die Tendenz zum 2×2 bei Perotin in den festen, beinahe maschinellen rhythmischen „Formeln" der Grundstimme verkörpert und wie sie zugleich den Komplex der beiden Stimmen beherrscht, mag auch der konkrete Periodenbau der Oberstimme die Einschnitte der Grundstimme überbrücken. Es sei nun von den beiden Meistern Perotin der größere oder nicht — diese Frage zu entscheiden hatte ich mir nicht vorgenommen —, jedenfalls ist es jetzt vorbei mit der köstlichen Naivität, mit der Leonin seine rhythmischen Perioden aufeinanderfolgen ließ; das Durch-die-Zahl-Gebundensein tritt in den Vordergrund[1].

Wenn nun R. Ficker den Kontrast zwischen Leonins Oberstimmen- und Grundstimmen-Gestaltung zum Gegenstand nimmt und erstere als rein naturalistisch, letztere als abstrakt und den Choral gewissermaßen ins Wesenlose versetzend bezeichnet, so kann ich ihn hierin wohl verstehen. Nicht aber, wenn er aus seinem Zusammenhang heraus mir vorhält, ich hätte dies „übersehen". Ich kann mich schon rein philosophisch nicht zur Gleichsetzung von „abstrakt" und „rational" bekennen. Doch die Hauptsache ist, daß wir von gänzlich verschiedenen Dingen sprechen.

Der zweite Einwand R. Fickers bezieht sich auf die Art, in der ich S. 549 und 551 Choralbearbeitung und Komposition mit rhythmischem Text einander gegenüberstellte. S. 549 verglich ich Leoninische Stellen wie Nr. 2 mit Melismen des „zweiten St. Martial-Stiles" wie dieses[2]:



S. 551 dagegen Melismen von Kompositionen mit rhythmischem Text aus Notre Dame (wie man sie im Dic Christi veritas S. 554 ff. findet) mit der Notre-Dame-Choralbearbeitung (oben Nr. 1—4), und ich äußerte in Verdeutlichung des sich ergebenden Gegensatzes, daß die in der Choralbearbeitung zutage tretende größere rhythmische Differenzierung von Grundmelodie und Oberstimme „gewissermaßen den größeren historischen Abstand zwischen der Entstehung der Choralmelodie und der Gegenstimme symbolisiert", während in der Komposition mit rhythmischem Text Grund-

[1] Diese rhythmische Gegenüberstellung könnte noch insofern ergänzt werden, als, wenn innerhalb des Notre Dame-Schaffens die modalen Rhythmen als solche bald mehr, bald weniger ausgeprägt und regelmäßig auftreten und wenn neben den streng rhythmisierten Elementen teilweise noch freiere vorliegen, in alledem wiederum Perotin, soweit wir bis jetzt sehen, im Vergleich zu Leonin der „kristallischere" ist.

[2] Aus dem Cantu miro, im Faksimile veröffentlicht Early english harmony I, pl. 25. Es ist dies diejenige Komposition, welche von mir ZfMW VI, 547[1] und vorher von Fr. Ludwig (Repertorium ... 328 und AfMW V, 190[2]) erwähnt wurde. Die Übertragung ist hypothetisch, doch spielt dies im gegebenen Fall keine Rolle.

stimme und Oberstimmen „gewissermaßen in Ausprägung der Tatsache, daß sie einander historisch viel näher stehen als in der Choralbearbeitung", rhythmisch eher auf gleichem Fuße stehen. Hierauf bezieht sich der zweite Einwand R. Fickers, welcher meint, ich hätte dem schöpferischen Akt „historisierende" Tendenzen untergelegt. Diese Auffassung ist irrig. Daß der Komponist überlieferten Melodien, die mit einer gewissen Ehrwürdigkeit umkleidet sind — und dies waren die hier vornehmlich in Betracht kommenden responsorialen Formen des Chorals schon in der Notre Dame-Zeit —, anders gegenübersteht als Melodien, die aus dem Geist seiner Zeit oder durch ihn selbst entstanden sind, ist eine natürliche Erscheinung und auch bei Bach zu beobachten, sei es, daß er (wie in der hmoll-Messe) gregorianische oder anderweitig protestantische Choräle bearbeitet. Zur Verhütung von Mißverständnissen sei übrigens beigefügt, daß meine Gegenüberstellung von Choralbearbeitung und Komposition mit rhythmischem Text inbezug auf das rhythmische Aussondern der Grundstimme nicht ausnahmslos gelten, sondern nur das für die entwickelten Formen der beiden Gattungen Typische hervorheben will[1].

Soviel über R. Fickers Aufsatz, soweit er den meinen berührt. Auf andere Äußerungen R. Fickers (wie z. B. S. 201f., daß die Stelle der Discantus positio vulgaris CS I, 95f. — R. Ficker scheint Hieronymus de Moravia für den Autor dieses Traktats zu halten — uns gestattet, in überlieferten Oberstimmen Durchgangsnoten einzusetzen, S. 207 und 210, daß das Lied mit instrumentaler Stützstimme im 14. Jahrhundert nicht in Frankreich, sondern in Italien zu suchen ist, S. 210, daß G. de Machaut zum erstenmal in der französischen Musik die Anonymität des Schaffenden aufhob, S. 210, wo der Leser den Eindruck erhält, daß erst im 14. Jahrhundert eine zweite instrumentale Stützstimme in der Motette aufkam) wird vielleicht in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein.

Im Zusammenhang meines Aufsatzes dagegen möchte ich noch folgendes bemerken. Wenn ich S. 548f. der seit Riemanns Gesch. d. Musiktheorie, S. 182 auch von späteren Forschern übernommenen Ansicht folgte, die Stelle bei Odington CS I, 235b sei auf ursprüngliche Zweiteiligkeit des rhythmischen Einheitsmaßes zu beziehen, und wenn ich S. 558 geneigt war, hieran auch einer inzwischen erschienenen Schrift von A. Michalitschke gegenüber festzuhalten, so sind mir nachträglich doch Zweifel an jener Interpretation aufgestiegen. Die Möglichkeit einer Zweiteilung für eine in eine frühe Zeit hinaufreichende, außerhalb des Gesichtskreises der Mensuraltheorie bleibende Kunstübung bleibt aber dadurch unberührt.

Schließlich sei mir gestattet zu bemerken, daß jeder Versuch, der Musik mit philosophischen oder, wie man es gleichfalls oft findet, mit andern Künsten entlehnten Begriffen beizukommen, stets etwas Bedingtes und Begrenztes ist. Eben weil wir auf diese Weise zwar einen Sachverhalt sehr schön verdeutlichen, aber doch nie den innersten Wesenskern der Musik, die eben Musik ist, in Worten wiedergeben können, darum wird man, indem man solche Wege geht, anderen, von einem anderen Gesichtspunkte aus vorgebrachten Deutungen stets mit einem gewissen Liberalismus begegnen müssen.

---

[1] In einem konkreteren Sinne wurde dieselbe Gegenüberstellung von mir S. 546 durchgeführt, wo ich darauf hinwies, daß die Grundmelodie der Komposition mit rhythmischem Text sich als in höherem Maße für die rhythmische Gestaltung des Stücks bestimmend erweist als die Grundmelodie der Choralbearbeitung.

Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters Georg Franz Waßmuth

Von

Oskar Kaul, Würzburg

Unter den schöpferisch tätigen Mitgliedern der fürstbischöflichen Hofkapelle zu Würzburg[1], welche in ihrem Anteil am musikalischen Schaffen zwar durchweg als untergeordnete Beiträger zur Musikentwicklung im 18. Jahrhundert anzusehen sind, verdient Georg Franz Waßmuth besondere Beachtung. Der Amtspflicht, als Musikdirektor auch sein produktives Talent in den Dienst der Hofmusik zu stellen, kam er, wie die Masse der nachweislichen Werke seiner Feder bezeugt, nicht nur mit schaffensfreudigem Eifer und unermüdlichem Fleiß nach, sondern auch mit einer Vielseitigkeit der Begabung, die sich in allen durch die Praxis der Hofmusik gestellten Aufgaben versuchte. Naturgemäß beanspruchte der Kirchendienst der Hofkapelle weitaus den größten Teil seiner schöpferischen Tätigkeit, daneben ist aber auch die außerkirchliche geistliche und die weltliche Vokalmusik (Oratorien, geistliche Singgespräche, Serenaten, Burlesken usw.), sowie die reine Instrumentalmusik in verschiedenen Gattungen (Instrumentalkonzerte, Sinfonien, Parthien) in W.s Schaffen mit zahlreichen Werken vertreten.

Ein Werturteil über seinen musikalischen Nachlaß kann zwar seinem schöpferischen Talent keineswegs Qualitäten zusprechen, die über ein gutes Durchschnittskönnen hinausweisen. Um Bedeutendes zu sagen, dazu reichte die Stärke seiner Begabung nicht hin, geschweige denn um Wege einzuschlagen, die nicht bereits durch die musikalische Produktion seiner Zeit und Vorzeit bis ins kleinste vorgezeichnet gewesen wären. Eine kritische Würdigung seines Schaffens rechtfertigt sich also nicht sowohl durch den Kunstwert seiner Werke als vielmehr durch deren Bedeutung für die Hofmusik, welche aus W.s Feder Gaben eines tüchtigen einheimischen Musikers empfing und darum mit Achtung seinen Namen in ihrer Geschichte nennen darf. In die Entwicklung einzelner musikalischen Stilgattungen eingestellt, bestätigen seine Werke bereits gewonnene Forschungsergebnisse, soweit es sich um die Frage des italienischen Einflusses auf das musikalische Schaffen süddeutscher Kleinmeister handelt und bereichern solche, indem sie die Spuren eines indirekten, über Wien führenden Verbindungsweges zwischen Süddeutschland und Italien verdeutlichen.

W.s Wirken fällt in die Regierungszeit des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn (1729—46) und seiner Nachfolger. Die engen persönlichen Beziehungen dieses Regenten zum Wiener Hof[2] umfaßten auch künstlerische Interessen und erwiesen sich einer gedeihlichen Musikpflege am Würzburger Hof als höchst förderlich.

---

[1] Vgl. des Verfassers „Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert" (Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde, Heft 2/3). Würzburg 1924.

[2] Siehe Kaul, a. a. O., S. 34 ff.

Was Würzburg an musikalischen Nährstoffen von auswärts empfing, kam großenteils aus Wien, denn direkte Beziehungen zu Italien selbst wirkten sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Vorerst erhielt es italienische Musik aus zweiter Hand, und zwar nicht in reinster Prägung, sondern stark durchsetzt mit heterogenen, d. h. wienerischen Elementen. Diese Feststellung, welche übrigens schon ein Einblick in den Musikalienbestand der Hofkapelle bestätigt findet, ist nicht allein für die Kenntnis der Würzburgischen Musikpflege von Interesse, sondern auch für die Beurteilung von W.s Schaffen wichtig, um so mehr, als jegliche Nachrichten über den musikalischen Bildungsgang des Künstlers, seine Lehrer und Studien in und eventuell auch außerhalb Würzburgs bisher fehlen[1] und als die Ermittlung der Grundlagen seines Schaffens lediglich auf einen stilkritischen Vergleich mit solchen Werken anweist, welche er in seiner Kapellmeisterpraxis kennen lernte. In beträchtlicher Mehrzahl kamen diese von Meistern her, die in oder für Wien komponierten: von Caldara, Predieri, G. B. Bononcini, Fux, Reutter u. a. Ihr unverkennbarer Einfluß macht sich bei W. sowohl in den Serenaten wie in den Oratorien geltend, wenngleich sie ihm an musikalischer Gestaltungskraft und Beherrschung der Ausdrucksmittel überlegen sind. Seiner Tonsprache fehlt die scharfe Charakterzeichnung, und im Ausdeuten der durch das dramatische Geschehen gegebenen Stimmungswerte bleibt er schwächlich. Seine musikalische Diktion ist zu harmlos, um dramatischen Ideen zu dienen, und die schablonenhafte Behandlung des Rezitativs bezeugt keineswegs eine tiefere Einsicht in die elementaren Aufgaben musikdramatischen Gestaltens. Dessen ungeachtet lassen stilistische Einzelheiten die nahen Beziehungen zur Wiener Schule, die übrigens von den erwähnten Mängeln auch nicht freizusprechen ist, deutlich erkennen. In der folgenden Darstellung wird davon ausführlicher die Rede sein.

* * *

Den Fürstbischöfen Friedrich Carl von Schönborn und Adam Friedrich von Seinsheim galt die Pflege weltlicher Tonkunst nicht nur mit ihrer geistlichen Würde wohl vereinbar, sondern überhaupt als eine dem Ansehen ihres Hofes förderliche Angelegenheit. Ihr musikalisches Interesse wies daher W.s schöpferischer Tätigkeit auch über den Bereich der Kirchenmusik und des geistlichen Oratoriums hinaus vielseitige und dankbare Aufgaben an. Festliche Anlässe, zu deren glanzvoller Ausgestaltung die Hofkapelle auch mit weltlichen Tonwerken beizusteuern hatte, gab es genug; bei dem nach alter Sitte mit feierlicher Pracht ausgestatteten Konsekrationsakt pflegte die Sympathie und Verehrung des Volkes für den neuerwählten Regenten durch ein musikalisches Festspiel zum Ausdruck gebracht zu werden, Geburts- und Namenstage des Landesherren, des Kaisers und der Kaiserin, Hochzeiten fürstlicher Anverwandter wurden mit Aufführungen von kleinen Opern und Serenaten gefeiert, und gleicherweise ehrte der Regent auch hohe Gäste, die zu offiziellem oder freundschaftlichem Besuch bei Hofe weilten. Auf diese akzidentelle Pflege weltlicher Musik war aber die Hofkapelle keineswegs beschränkt. Wie für das Oratorium waren auch für die Oper alljährlich bestimmte Aufführungszeiten festgesetzt, vornehmlich der Karneval, dessen weltliche Freuden auch eine von geistlicher Würde umgebene Hof-

[1] Was an biographischen Daten zu finden war, ist bei Kaul a. a. O., S. 48 f. angeführt.

gesellschaft nicht verschmähte, sondern nach berühmtem Vorbilde (Venedig, Wien) freilich in bescheidenerem Umfange genoß. Demnach durften neben den pathetischen Gestalten der Opera seria auch Buffotypen sich auf die Bühne wagen, ohne eine Ablehnung ihrer manchmal etwas derben Späße und vulgären Redensarten zu erfahren. Bedauerlicherweise fehlen betreffs der Opernpflege bei Hofe ausführlichere Nachrichten, immerhin aber gibt der Musikalienbestand der Hofkapelle lehrreichen Aufschluß über das, was aufgeführt wurde[1]. Er bestätigt nicht nur ein weitgehendes Interesse für die Oper, sondern gewährt vor allem einen interessanten Einblick in das Verhältnis der Würzburger Hofmusik zur Opernproduktion der Zeit. Daß in den ersten Dezennien vorwiegend Wiener Meister den Würzburgischen Hof mit musikdramatischen Werken beschicken, weist aufs neue die nahen künstlerischen Beziehungen zum kaiserlichen Hofe nach, hingegen hat in der späteren Zeit die italienische Buffooper (Piccinni, Anfossi, Sacchini) den Vorzug. Es läßt sich eine mit der Zeit umfassendere Orientierung im Gattungsbereich feststellen, zugleich ist aber auch wahrzunehmen, daß die Opernpflege sich einseitig festlegte und Erscheinungen von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung ignorierte; denn jene Gruppe von Meistern, welche aus der Dekadenz der neapolitanischen Opernproduktion vielverheißend emporstrebten und, indem sie wieder auf die dramatischen Erfordernisse der Oper sich besannen, der Gluckschen Reform den Boden bereiteten, fanden nur sekundäre Würdigung[2]. Hasse und Jommelli sind allerdings mit je zwei Werken vertreten, Traëtta, Perez und Majo fehlen dagegen ganz. Erklärlich ist diese Tatsache freilich, wenn man bedenkt, daß Würzburg, abseits des Marktes gelegen, sein Opernmaterial durchweg aus zweiter und dritter Hand empfing und in erster Linie auf die erfolgreichsten Neuheiten reflektierte.

Da eine Opernbühne mit szenischen Requisiten erst ab Ende der sechziger Jahre zur Verfügung stand[3], so haben wir uns bis zu diesem Zeitpunkt die Aufführungen wohl konzertmäßig zu denken, wenigstens solcher Werke, welche einen größeren szenischen Aufwand erforderten. Sicher wurden die kleineren Stücke, namentlich die Burlesken, in Kostüm und Maske gespielt, schon wegen der häufiger vorkommenden Verkleidungsszenen. Mit bescheidenen Mitteln konnten hier auch ohne Bühne primitive Szenenbilder geschaffen werden, welche die Situation annähernd veranschaulichten. Auch die Zahl der Solopartien war für die Auswahl der Opern maßgebend. Mehr als fünf Rollen konnten in der Regel nicht besetzt werden. Gelegentlich half man sich damit, daß eine Nebenrolle gestrichen oder mit einer anderen zusammengezogen wurde. Massive Chöre, die an der dramatischen Wirksamkeit der Handlung entscheidenden Anteil hatten, konnte die Hofmusik nicht stellen; sie wären allerdings auch nur für einzelne Werke der Wiener Meister vonnöten gewesen, welche im Gegensatz zu den Neapolitanern den Chor in der Oper wieder zu Ehren brachten[4]. Der übliche Schlußchor war — nach dem vorhandenen Stimmenmaterial zu schließen — höchstens vierfach in jeder Stimme besetzt[5].

---

[1] Kaul a. a. O., S. 83 f.
[2] Vgl. H. Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks. Ges. Aufsätze 1911, Bd. II, S. 196.
[3] Kaul, a. a. O., S. 72 ff.
[4] Vgl. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, 1920, S. 119.
[5] Das Stimmenmaterial enthält meist doppelte Chorstimmen.

Von seiten des Orchesters war für die Auswahl der aufzuführenden Werke keine wesentliche Beschränkung geboten, da es den Anforderungen an die instrumentale Besetzung — auch hinsichtlich konzertierender Soloinstrumente — wohl in den meisten Fällen entsprach.

Im großen und ganzen läßt sich aus der Opernpraxis der Hofmusik die Überzeugung gewinnen, daß sie nur Aufgaben kleineren Stils künstlerisch gerecht werden konnte. In dieser Erkenntnis mag auch W., der als Leiter der Hofmusik deren Leistungsfähigkeit am besten kannte, sein schöpferisches Talent auf musikdramatischem Gebiet ausschließlich kleineren und leicht aufführbaren Werken gewidmet haben. Sein Schaffenseifer stellte durchschnittlich jedes Jahr eine neue Arbeit zur Aufführung bereit. Unter den 24 vorliegenden Partituren befindet sich jedoch nicht eine größere Oper, sondern nur Serenaten (Scherzi per musica[1]) nebst einigen Gelegenheitsfestspielen und Burlesken. In dieser Gruppierung ergibt sich folgendes chronologische Verzeichnis seiner musikdramatischen Werke:

a) Serenaten.

1731 Serenata della Teti.
1733 L'asilo d'Amore.
1734 L'Archidamia.
1734 Pieria.
1734 Enea negli Elisii.
1740 Giunone placata.
etwa 1740 La contesa de'Numi.
1742 L'Endimione.
1746 La Dafne.
1756 Galatea.
1758 La corona d'Imeneo.
1766 Il Trionfo d'Amore.

b) Gelegenheitsfestspiele.

1732 Serenata zum Namenstag der Kaiserin.
1746 Serenata zur Konsekration des Fb. Anselm Franz von Ingelheim.
1749 Serenata zur Konsekration des Fb. Carl Philipp von Greiffenclau.
1755 Serenata zur Konsekration des Fb. Adam Friedrich von Seinsheim.

c) Burlesken.

1735 Dialoghi amorosi.
1736 La Pupilla.
1737 Il buon marito.
1745 Rosina e Lesbo.
1746 Il Satrapone.
1754 Fiammetta.
1759 Il vecchio Alfeo.
1761 Il Bravo ed il Bello.

Über die beiden ersten Gruppen kann mit Rücksicht auf den zu Gebote stehenden Raum nur zusammenfassend in aller Kürze berichtet werden, um den Burlesken als dem wichtigeren und interessanteren Teil von W.s musikdramatischem Schaffen eine ausführlichere Besprechung zu ermöglichen.

[1] Die Benennung Serenata (S. in musica, S. pastorale) gilt lediglich für Dichtungen, deren Stoffe der antiken Mythologie und Geschichte entnommen sind, während Burlesca (B. per musica, B. in musica) aktuelle musikalische Lustspielstoffe bezeichnet. Der Untertitel Scherzo musicale (S. per musica) findet auch für beide Stoffgebiete Anwendung. Der Begriff Festa teatrale ist der Serenata synonym. L'asilo d'Amore ist im Textbuch als Festa teatrale, in der Partitur als Serenata bezeichnet. Demnach steht die Identität beider Begriffe für die Gattung fest. S. scheint sich mehr auf die musikalische Komposition zu beziehen. (Vgl. Rob. Haas, Geschichtliche Opernbezeichnungen. Kretzschmar-Festschrift, 1918, S. 44 f. und E. Dent, A. Scarlatti, London 1905, S. 66 ff.)

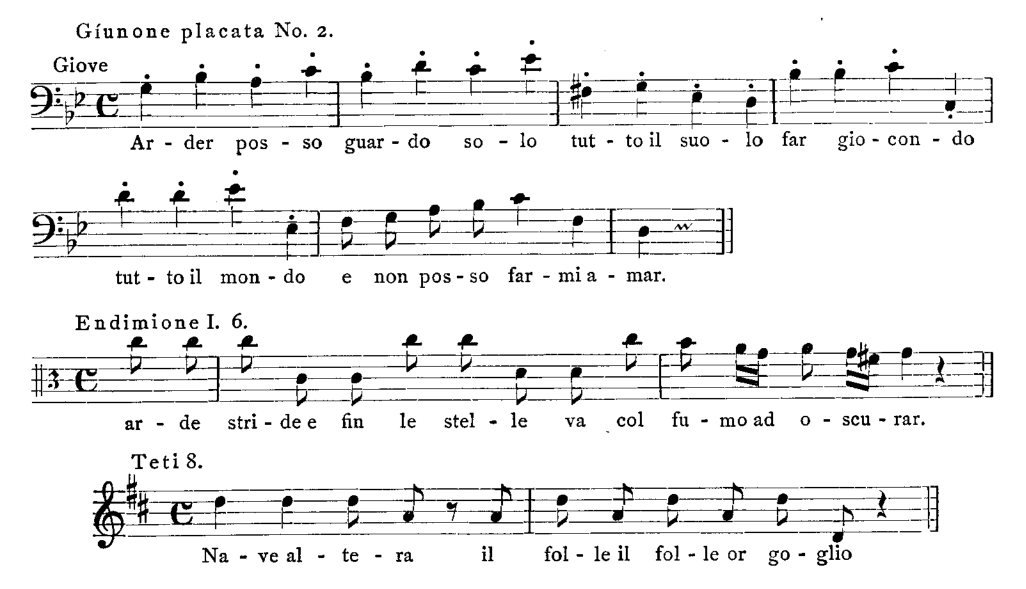
Serenaten und Gelegenheitsfestspiele

Die Serenaten, deren Texte von Cl. Pasquini, Metastasio und Ippolito Zanelli stammen und in der Mehrzahl bereits von Conti, Fux, Caldara, Bonno und Gg. Reutter jun. vertont worden waren[1], sind in ihrem äußeren Aufbau nichts anderes als Opern kleinen Formats, harmlos heitere Festspiele, die zumeist als künstlerische Huldigungsgabe dienten. Demgemäß verzichtete der Textdichter von vornherein auf ernste dramatische Konflikte und gab der Entfaltung von Affekten und Leidenschaften nur soweit Spielraum, daß der heitere Ton und die harmlose Unterhaltsamkeit durch stärkere seelische Inanspruchnahme nicht gestört wurde. Mit glatter, eleganter Diktion der poetischen Gedanken stark aus- und abgenutzter Gleichnistechnik, einem reichlichen Maß an Empfindsamkeit und moralisierenden Zutaten sicherte er sich den Beifall und täuschte damit mehr oder weniger geschickt über die dramatische Impotenz hinweg. Den entscheidenden Momenten des dramatischen Geschehens wird mitunter kaum Beachtung geschenkt, und die Lösung des Knotens ist oft so wenig überzeugend, daß der gesamte Aufbau wie ein Kartenhaus zerfällt. Von der Wirksamkeit des Kontrastes ist nicht allzuviel zu erwarten; Charaktere von fesselnder Prägnanz findet man selten, und wo die Gelegenheit zur Schilderung psychischer Komplikationen gegeben wäre, da begnügt sich der poetische Ausdruck meist mit sentenziös ausgestatteten Reflexionen, ohne die psychischen Motive des Handelns an der Wurzel zu fassen und im wechselvollen Spiel der Affekte Menschen mit menschlichen Regungen zu schildern. Es ist für die Psychologie der Wiener Festspieldichtung bezeichnend, daß die Dichter ihre beste Kraft im Huldigungswahn vergeuden und vor lauter Tugendpreis, der natürlich meist einer gefeierten Persönlichkeit zugedacht ist, vergessen, daß sie ein Drama schreiben wollen. Ungezwungener und natürlicher gestaltete sich das Spiel, weit geschickter wußte der Dichter der Charakteristik im einzelnen und der dramatischen Belebung beizukommen, sobald ein wirklich heiterer Ton die Grundstimmung entschied oder gar ein Zusatz von Komik die faden Vorgänge würzte (z. B. in Zanellis „Giunone placata“). Doch sind natürliche Ungezwungenheit und Freude an der Komik keine typischen Merkmale der Serenatendichtung, sie gelten nur als Ausnahme von der Regel, der Handlung ein festlich offizielles Gepräge zu geben und ihren Teilnehmern die steife vornehme Haltung anzudichten, welche die Hofetikette verlangte.

Die Komponisten fanden sich mit dieser in nüchternem Formalismus erstarrenden Librettokunst um so leichter ab, als der Zweck, dem diese Stücke dienten, von ihrer Seite lediglich eine wohlgefällige und festliche musikalische Drapierung des poetischen Gedankengerüstes verlangte. Mußten sie — dem Zeitgeschmack und der Virtuosität der Sänger Rechnung tragend — schon in der Opera seria die Vorherrschaft des Reinmusikalischen von vornherein sicher stellen, so ward ihnen in der Serenata das uneingeschränkte Recht zugestanden, ohne Rücksicht auf dramatische Erfordernisse ihre Kunst als Selbstzweck zur Geltung zu bringen. Von diesem Recht machten die genannten Wiener Meister ohne Ausnahme ausgiebigen Gebrauch, und ihrem Beispiel folgt auch W. bedingungslos. Wenn er auch in der Charakteristik einzelne Situationen

[1] Vgl. A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Schriften d. österr. Vereins f. Bibliothekswesen, Wien 1901.

der Handlung und bestimmter Rollen, z. B. der würdevoll pathetischen Heldenväter (Neptun, Jupiter), sowie in der Schilderung bestimmter Wesenszüge der weiblichen Psyche hin und wieder bemerkenswertes Geschick zeigt, so findet er doch zum Drama als geschlossener Einheit kein rechtes inneres Verhältnis, und die musikalische Ausdeutung des poetischen Stimmungsgehalts versagt oft vollkommen. Gemütsaffekte jedweder Art äußern sich, sofern sie überhaupt zur Geltung kommen, in mäßiger Temperatur, und selbst in den Rachearien, dem Bestimmungsort für wirkungssichere seelische Explosionen, fühlt sich W. nicht besonders heimisch. Die Mittel zur Charakteristik von Personen und Begebenheiten sind auf einen bescheidenen Vorrat beschränkt, der allerdings bis zu einem gewissen Grade durch das anspruchslose Wesen und die kleinen Ausmaße der Serenate sich rechtfertigt. Die melodische Linienführung der Motive und Themen untersteht meist rein musikalischen Gestaltungsgesetzen; nur zuweilen verrät sie charakterisierende Absicht, sei es, daß sie auf starke Gemütsbewegungen durch plötzliches und scharfes Abbiegen reagiert oder durch große Intervallschritte das Gewichtige der melodischen Äußerung zu steigern sucht, wie in folgenden Beispielen:



oder auch, daß sie bei lyrischen Gefühlsergüssen in sanften Umspielungen der Tonhöhenlinie sich ergeht. Eine Bereicherung des musikalischen Ideenvorrats bietet W. nicht, sein Gedankenkreis ist von Wien aus fixiert und mit demjenigen Bonnos und Reutters konzentrisch[1]. Themen, die nach wenigen Takten ihre Entwicklungslinie abbrechen und ins Spielerische sich verlieren, die also, inhaltlich gesprochen, einen bestimmten Gefühlswert nicht zu Ende führen oder solche, deren Gefühlsgehalt von Anfang an mit Fremdkörpern in Gestalt psychologisch unmotivierter Figuration durchsetzt ist, sind für W. ebenso bezeichnend wie für die beiden Wiener Meister.

Auch im Bau der Arie hält er sich streng an das Schulbeispiel, die Gliederung

[1] Vgl. E. Wellesz, Giuſ. Bonno. Sein Leben und seine dramat. Werke. SIMG XI, S. 395 ff. und L. Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters Joh. Gg. Reutter jun. Vjschr. f. Mw. VIII, S. 161 ff. u. 289 ff.

ist die übliche, und wenn er einmal eine Ausnahme macht, so liegen keine entscheidenden Anzeichen für die Absicht vor, zugunsten des Textinhalts von der Regel abzuweichen. Mit Rücksicht auf das kleinere Format der Serenate sind die Arien im ganzen etwas kürzer gefaßt. Von Kontrastmitteln macht er in seinen dramatischen Arbeiten im großen und ganzen mäßigen Gebrauch; selten bedient er sich ihrer, um zwei benachbarte Arien in ihrer Gesamtwirkung scharf von einander abzuheben (z. B. „Teti“ 8, 9 und „L'Endimione“ 3, 4). Innerhalb der Arie selbst ändert sich der musikalische Stimmungscharakter, wenn der Textinhalt gegensätzlichen Vorstellungen und Empfindungen Ausdruck gibt, und zwar nach dem Wiener Vorbild im Seitensatz mittels Themen-, Takt-, Tonart- und Tempowechsel. Die Schreibweise der Arie ist teils homophon, teils polyphon, gelegentlich sogar in regelrechter Fugenform, wenn auch der poetische Vorwurf dieselbe nicht gerade nahelegt.

Die Behandlung der Singstimme[1] folgt in der Pflege der Koloratur neapolitanischem (und von dort aus mehr oder weniger auch in Wien eingebürgertem) Brauch. Da fehlt es nicht an langatmigen Rouladen, an Trillern, Trillerketten, Schnörkeln, floskelhaften Umspielungen in durchlaufender und unterbrochener Abwandlung. Die Ornamentik erstreckt sich von einfachen kantablen Wendungen bis zu halsbrecherischen Künsten, mit denen die Singstimme ihre natürliche Bestimmung verleugnet[2]. Es würde nicht wundernehmen, wenn die melismatische Prunksucht in den Serenaten noch üppigere Blüten triebe als in den Opern, denn in der Festa da
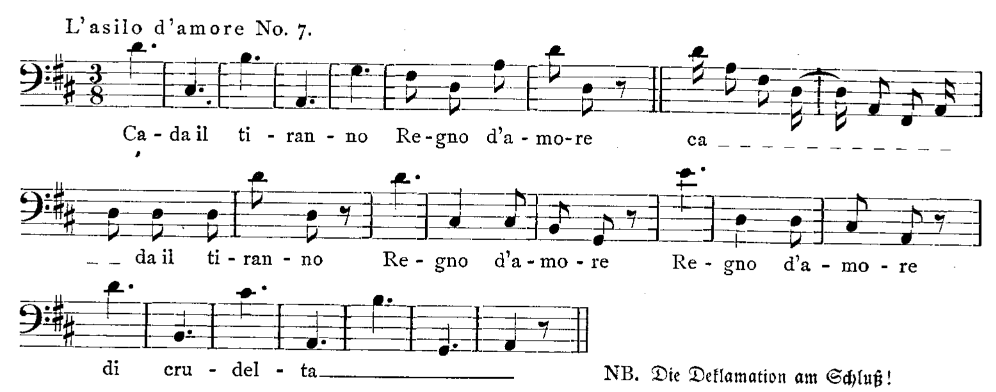
---

[1] In den Serenaten ist in der Regel eine männliche Rolle dem Alt, nur die Partie des Mercur in „L'asilo d'Amore“ dem Sopran übertragen. Nach den Namensangaben der Solisten in einigen Partituren und Stimmheften waren diese Rollen für Sängerinnen bestimmt, obwohl auch ein Diskantist und Altist zur Verfügung stand. Seltener finden sich in den Burlesken Männerrollen für Sopran oder Alt, mit gutem Grund, denn die realistische Buffoszene verlangt vor allem Echtheit in der Darstellung.

In diesem Verfahren folgte W. dem allgemeinen Usus. Inwieweit die dramatische Wirkung darunter leidet, hängt von dem Charakter der Rolle ab. Jugendliche Gestalten wie Amor, Imeneo, allenfalls auch Apollo können ihre Männlichkeit noch eher verleugnen, ohne der Glaubwürdigkeit ihres Gebarens und Handelns sich zu begeben als Liebhaber und tragische Helden, die trotz männlicher Gewandung und Bewaffnung unecht wirken, sobald sie mit weiblicher Stimme singen. Daß die Opernkunst des 18. Jahrhunderts in dieser Hinsicht wenig Rücksicht auf die dramatische Wirkung nahm, ist bekannt. Mag gedankenlose Tradition, Kastratenpraxis und Gesangsvirtuosenkult diese Tatsache auch erklären, so scheint doch die tiefere Ursache darin zu beruhen, daß die Kunst des Barock und Rokoko einem anders gearteten Geschlechtsempfinden Ausdruck gibt. Der Vergleich mit der gleichzeitigen bildenden Kunst legt wenigstens diese Vermutung nahe. Plastische oder malerische Darstellungen mythologischer Liebesszenen betonen zwar stark das Erotische, doch keineswegs immer durch den sinnfälligen Ausdruck des sexuellen Gegensatzes; im Gegenteil, die männlichen Gestalten zeichnet trotz aller Muskelpracht eine weichliche Üppigkeit aus, wie sie für die Darstellung des weiblichen Körpers in jener Zeit charakteristisch ist. Sowenig dieser Ausgleich des Geschlechtsunterschiedes (natürlich nicht im anatomischen Sinne) die Illusion des Betrachters störte, ebensowenig empfand dieser die Unnatur einer dramatischen Szene (etwa im Schäferspiel), wenn die männliche Rolle von einer Frau dargestellt und gesungen wurde. Hier fällt der Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit noch schwerer ins Gewicht, weil er zugleich durch Auge und Ohr wahrgenommen wird. Wenn er trotzdem sowohl dem schaffenden Künstler wie dem Zuschauer bzw. Hörer nicht zum Bewußtsein kam, so mag diese merkwürdige Tatsache nicht nur auf das mangelnde Gefühl für Wahrheit und Echtheit des dramatischen Ausdrucks zurückzuführen sein, sondern auch durch jene Einseitigkeit des geschlechtlichen Empfindens sich erklären.

Eine eingehende Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Ton- und Bildkunst im 18. Jahrhundert, die auch obige Frage zu behandeln hätte, fehlt bisher. Wertvolle Anregungen gibt E. Wellesz, Renaissance und Barock. SIMG XI, S. 37 ff.

[2] Vgl. H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik 1907, Bd. I, S. 34 ff.

camera durfte der Sänger vom Komponisten weitgehendste Zugeständnisse an seine Virtuosität verlangen. Die Beispiele unheilvoller Dekadenz und artistischen Götzendienstes sind im Koloraturgebiet der Serenaten unerfreulich zahlreich. Die Konkurrenz mit der instrumentalen Technik, zumal wenn ein konzertierendes Soloinstrument dazu herausfordert, verführt zu sinnlosen Kunststücken, welche die natürlichen bezaubernden Reize des Belcanto zu einem Zerrbilde verunstalten. Andererseits läßt die vokale Ornamentik hin und wieder wenigstens den guten Willen zur Textdeutung erkennen, ohne freilich damit ihren Selbstzweck preiszugeben. Musikalische Wortmalereien (scintillare, spaventare, lacerar le vele u. dgl.) sind mitunter geschickt im Vokalpart untergebracht, die natürlichen Grenzen des Gesanglichen werden aber auch hier manchmal bedenklich überschritten. So nimmt z. B. die in den Baßarien beliebte Sprungmanier nicht im mindesten Rücksicht auf den fortwährenden Registerwechsel, der den Klangcharakter von Ton zu Ton umwertet. Ein geschulter Sänger erprobe seine Kunst an folgendem „Stelzenläufer“:



ohne dem Ansehen seiner Stimmkultur zu schaden.

Tonmalerischen Absichten wird neben der Singstimme natürlich auch die Begleitung dienstbar gemacht, vornehmlich die konzertierenden Soloinstrumente. Die Gleichnisarien bieten reichhaltigen Stoff zu musikalischer Schilderung. Eine hübsche Probe tonmalerischer Kunst gibt die Nachtigallenarie in „Dafne“.

Die Ensemblesätze — in der Mehrzahl Duette — sind nach ihrer Struktur und ihrer untergeordneten Bedeutung für den Verlauf der Handlung nichts anderes als Arien für mehrere Solostimmen mit Haupt- und Seitensatz, Ritornell, ausgedehnten und stark befestigten Teilschlüssen, kurzum mit allen Stilmerkmalen, welche den einstimmigen Sologesang in gebundener Form auszeichnen. Noch mehr als in der großen Oper dient der Chor nur als Staffage. Er leitet zuweilen die Handlung ein und bildet als „Inno festoso“ regelmäßig deren Abschluß. Seine poetische Bestimmung, den Leitgedanken des dramatischen Spiels, wenn nicht in einer persönlichen Verherrlichung, so doch in einer wohlgefällig zu Gemüte geführten allgemeinen Schlußbetrachtung ausklingen zu lassen, legt dem Komponisten in erster Linie einen größeren Aufwand an Klangmitteln nahe. Soweit solche zu Gebote stehen, nutzt W. sie redlich aus, erliegt aber dabei wie seine Vorbilder der Gefahr, aus dem Schlußchor ein wertloses Prunkstück zu machen.

Aus der Gewohnheit der Neapolitaner, das Seccorezitativ als Stiefkind der

Komposition zu behandeln[1], folgerte ein Durchschnittstalent wie W. ohne weiteres das Recht auf grundsätzliche Vernachlässigung des Dialogs. Das Studium der Wiener Meister konnte ihm nach dieser Richtung hin sowenig Nutzen bringen wie die neapolitanische Oper. Weder G. Bononcini noch Caldara, Reutter oder Bonno boten ihm hier gute Vorbilder, wenngleich der letztgenannte gelegentlich einer etwas sorgfältigeren und auf tieferen Ausdruck bedachten Behandlung des Rezitativs sich befleißigt[2]. Die Mehrzahl ihrer Partituren beweist, zu welch seelenlosem Mechanismus das Rezitativ erstarrt ist, und man begreift, daß die öde Monotonie des Sprechgesangs, zumal wenn er über weite Strecken sich ausdehnte, dem Hörer das Interesse an der Handlung eher verleidete als anregte. Auch bei W. fungiert es lediglich als nüchternes Mitteilungsorgan. Ungeachtet des Wechsels von Szene, Situation und Stimmung, des größeren oder geringeren Aufwandes an psychischer Energie beschränkt sich der Komponist auf stereotype Wendungen, welche im ewigen Gleichmaß des melodischen Duktus und der rhythmischen Gliederung zur Formel erstarren und auch harmonischerseits keine Belebungsmittel zu erwarten haben, denn der Basso continuo legt sich auf stets wiederkehrende Akkordverbindungen fest und moduliert fast ausschließlich in die nächstverwandten Tonarten. Nur wenige charakteristische Wendungen, die wirklich auf den Textgedanken eingehen, bestätigen als Ausnahmen die obige Regel.

Erst in den späteren Arbeiten — beginnend mit „Dafne“ (1746) — greift W. zum Akkompagnatorezitativ, um den Dialog mannigfaltiger zu gestalten und das Interesse des dramatischen Ausdrucks wenigstens an den wichtigsten Stellen der Handlung zu wahren. Warum er bis dahin auf diese Gestaltungsmittel in den Serenaten verzichtet, obwohl es ihm in der Oratorienkomposition längst geläufig war, ist nicht ersichtlich. Die früheren Textbücher boten ihm jedenfalls nicht weniger Anlaß dazu als die später gewählten, und außerdem konnte ihn das Studium der Wiener Meister davon überzeugen, daß das begleitete Rezitativ bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor in den Serenaten sich eingebürgert hatte. In der Auswahl der Dialogpartien, welche als Akkompagnatorezitative behandelt werden, bezeugt er im großen und ganzen Verständnis für die wirksamen und entscheidenden Momente der Handlung und legt sich daher auch nicht auf eine bestimmte Frequenz der Anwendung in den einzelnen Stücken fest. Am besten ist ihm der Versuch, eine spannende Begebenheit auf diese Weise anschaulich zu schildern, in „Galatea“ gelungen. Es ist die Szene (II 6), in welcher die Nymphe, trostlos über den Tod ihres Geliebten Acis, von der Untat des Zyklopen erzählt.

Die instrumentale Mitwirkung in den Serenaten erstreckt sich auf die Begleitung der Solo-, Ensemble- und Chorgesänge, sowie auf die einleitenden Sinfonien. Selbständige Instrumentalsätze an anderer Stelle kommen nicht vor. Nur die Einleitungssinfonie und der Schlußchor geben Gelegenheit, die instrumentalen Klangmittel voll zu entfalten. In den Arien und Ensembles dagegen ordnet sich das Orchester hinsichtlich der Besetzung wie auch der Behandlung der führenden Stimmen dem Gesang unter (ausgenommen die Fugatoarien) und wird als gleichberechtigter Ausdrucksfaktor neben ihm nur dann zugelassen, wenn konzertierende Soloinstrumente mit der Singstimme in Wettbewerb treten. Hier erzielt W. zuweilen hübsche Klangeffekte.

Zweifellos ist der Klangfarbensinn eine stärker entwickelte Seite seiner schöpferischen Individualität; um ihn zu schulen, konnte er aus Bonnos dramatischen Werken

[1] Vgl. H. Kretzschmar, a. a. O., S. 163. [2] Vgl. E. Wellesz, a. a. O., S. 416 ff.

zweifellos Gewinn ziehen[1], wenn nicht ohnedies der bezwingende Einfluß des Malerischen in der Barock- und Rokokokunst, den W. in Würzburg aus reinster Quelle empfing, die selbständige Entfaltung seines koloristischen Gefühls gewährleistete.

Auch bei der Frage der Dynamik dürften außermusikalische Einflüsse, d. h. solche, die sich aus dem allgemeinen Kunstempfinden der Zeit herleiten, nicht ganz außer acht bleiben, nicht weil die dynamische Behandlung im allgemeinen sorgfältig ist und mit Vorliebe auf Kontrastwirkungen hinarbeitet, wohl aber im Hinblick darauf, daß er in der Anwendung dieses Mittels in eine Manier verfällt, welche die Natürlichkeit des musikalischen Ausdrucks verleugnet und aus der Freude an dem gezierten und kapriziösen Wesen des Rokoko sich erklärt, denn der Übergang vom Natürlich-Selbstverständlichen zum Gesuchten und Gezierten im Gebrauch der dynamischen Mittel erfolgt in der Zeit, da W. als Augenzeuge einer Umwertung raum- und bildkünstlerischer Ausdrucksformen die Herrschaft des Zierlich-Graziösen in nächster Umgebung sich durchsetzen sah. Während er in den früheren Werken dynamische Gegensätze mit Maß und Ziel verwendet, kann er sich später im fortgesetzten Wechsel von forte und piano, — oft von einem Taktviertel zum anderen, — nicht genugtun. Der musikalische Ausdruck erhält dadurch etwas Geschraubtes, zumal wenn dabei den natürlichen Betonungsverhältnissen Gewalt geschieht. Eben diese Geziertheit in der künstlerischen Gestaltung, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts am stärksten auffällt, mag solche merkwürdigen Auswüchse vielleicht noch eher erklären als die Annahme, daß sie auf einer mißverständlichen Nachahmung der Mannheimer Dynamik beruhen.

Mit einer einzigen Ausnahme, der „Alla francese" bezeichneten Introduzione zu „Enea negli Elisii", dient den Serenatenvorspielen die italienische Opernsinfonie als Vorbild. Man kann nicht behaupten, daß sie sich von den minderwertigen Erzeugnissen der ersten neapolitanischen Schule wesentlich und vorteilhaft unterscheiden. In dieser Hinsicht hat W.s Studium der Wiener Meister keine Früchte getragen, denn er hat kein Teil an ihrem erfolgreichen Bestreben, der unter Scarlattis Nachfolgern verwahrlosten Opernsinfonie mehr Sorgfalt zu widmen und ihr eine höhere ästhetische Bedeutung für das Drama zu geben[2]. Im großen und ganzen sind seine Serenatenvorspiele ebenso dürftig wie die Einleitungsstücke bei Feo, Vinci, Leo oder Porpora; vor allem entbehren sie jeglichen musikalischen Ausdrucks und dienen wie diese nur eitler Schaumschlägerei. Es verschlägt nichts, wenn man die Sinfonien der einzelnen Werke austauscht: das sicherste Zeichen dafür, daß das Vorspiel keinerlei Beziehungen zum Stück selbst anbahnt. In ihrer Form schließen sie sich eng an das Schema der neapolitanischen Sinfonie an. Die orchestrale Besetzung gewährt meist das gleiche Bild; Trompeten (Clarini e Trombe) und Hörner finden im ersten und letzten Satz stets Verwendung, und wenn die Aufmachung besonders festlich sein soll, wirken auch Pauken mit. Oboen und Fagotte dienen zur Verstärkung der Streicherstimmen und sind nicht eigens notiert. Den Streichern gegenüber haben die Blechbläser nur insoweit selbständige Funktion, als sie gelegentlich korporativ kurze Phrasen einwerfen und mit jenen in ein Wechselspiel treten. Im übrigen haben sie meist nur die Harmonie zu füllen.

* * *

[1] Vgl. E. Wellesz, a. a. O., S. 427 ff.

[2] Vgl. H. Botstiber, Geschichte der Ouvertüre, 1913, S. 73 ff.

W.s Gelegenheitsfestspiele ordnen sich hinsichtlich ihres musikalischen Stils der Serenatengruppe vollkommen ein und geben daher nur zu einer kurzen Bemerkung über die Beschaffenheit der Texte Anlaß. Jene künstlerisch unbesorgte Harmlosigkeit und Heiterkeit, welche den Serenaten auch dann eigen ist, wenn die zugrunde liegende Handlung keine persönliche Huldigung bezweckt oder eine solche nur im Finale vorsieht, jener äußere Glanz, mit welchem der Dichter und Tondichter über die Unzulänglichkeit der dramatischen Wirkung und die Schwäche des Gefühlsausdrucks unbefangen sich hinwegsetzten, kommt in den ausschließlich persönlicher Verherrlichung dienenden Festspielen um so mehr zur Geltung. Darauf sind von vornherein schon die Texte zugeschnitten: schwulstige Produkte einer eng begrenzten Phantasie, in tiefster Devotion dargebotene „Handlungen", wenn überhaupt dieser Begriff dafür zulässig ist. Einen Schwall von Lobeshymnen läßt der Dichter über die zu feiernde Persönlichkeit ergehen und jedes Mittel ist ihm recht, um Begebenheiten und Gestalten aus der griechischen Sagenwelt für diesen Zweck nutzbar zu machen. Die vorliegenden Dichtungen verraten nichts weniger als poetischen Schwung, die Diktion der Verse ist trotz offenkundiger Nachahmung guter Vorlagen oft recht unbeholfen. Wie wenig der Musiker mit solchen Tiraden anzufangen weiß, tritt am peinlichsten in den Rezitativen zutage. Hier rächt sich die Redseligkeit des Poeten gründlich, der Tondichter steht ihr rat- und hilflos gegenüber, so daß er nicht einmal die tonmalerischen Momente aufgreift, geschweige denn die wenigen Gelegenheiten, den erzählten Stoff psychisch auszuwerten.

Der Inhalt des im Jahre 1746 anläßlich der Konsekration des neuerwählten Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim aufgeführten Festspiels sei wenigstens wiedergegeben.

> Moenus, der Maingott, geleitet Neptun und Thetis in die festlich gestimmte Frankenstadt, zeigt ihnen stolz die Feste Marienberg, die vielen Kirchen und Denkmäler und gewährt den erstaunten Gästen zuletzt den Anblick einer feierlichen Szene. Franken — so erklärt er — erfreue sich wieder eines vielgeliebten Landesherrn, der heute zum Fürstbischof geweiht werde. Begeistert nehmen die Götter diese Kunde auf und stimmen in den Jubelgesang auf Frankens Glück und Gedeihen ein.

* * *

Wenn W.s spätere Serenaten hin und wieder ein stärkeres Gefühl für Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks bekunden, so wird man dies als einen heilsamen Einfluß von einem anderen Schaffensgebiet her auslegen müssen, auf welchem der Schwerpunkt seiner musikdramatischen Begabung lag. Seine

Burlesken

bilden die Quelle, aus welcher lebensfrische Elemente auch in jene Gattung eindrangen, und sie haben in ihrer Gesamtheit nicht nur künstlerisch weit mehr zu bedeuten, sondern nehmen auch in der Geschichte der Opera buffa eine nicht unwichtige Stellung ein.

Die gesamte italienische und von Italien aus beeinflußte Opernproduktion in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beugte sich vor der von den Neapolitanern geheiligten Tradition, aus dem dramma per musica einen Tummelplatz für die Künste

des Belcanto zu machen. Und die Dichter Zeno und Metastasio, so groß ihre Verdienste sonst auch sein mögen, hattens mit auf dem Gewissen, denn mit dem unecht pathetischen und empfindsamen Gebaren ihrer Operngestalten halfen sie den Blick für das Wesen des Dramas trüben und das Gefühl für den echten und natürlichen Ausdruck menschlicher Affekte und Leidenschaften untergraben. Um darauf sich wieder besinnen zu können, brauchten Dichter und Musiker Nährstoffe aus einem anderen Boden. Ein herzhafter Griff ins Volkstümliche tat not, wenn anders die wesentliche Bestimmung der Oper nicht gänzlich aufgegeben werden sollte. Die Geschichte der Opera buffa bezeugt, daß diese Kunst, die zunächst mit allen Fasern im Volkstümlichen wurzelt, Heilkraft zu spenden imstande war, äußerlich wirkend, indem sie die Starre eines öden Formalismus überwand, vor allem aber innerlich durch Zufuhr frischen warmen Blutes in die Arterien des lebensschwachen dramatischen Organismus. Von ihr konnte die ernste Oper nicht unberührt bleiben, weil jene aus dem Leben geschöpft war und trotz aller Übertreibung und Karikatur doch das Menschliche naturwahr zum Ausdruck brachte und weil sie zur musikalischen Ausgestaltung alten unverdorbenen Volksgutes sich versicherte. Daß sie über die bürgerlichen Kreise nicht gleich hinausdrang und an manchen Orten (z. B. in Wien) lange um Einlaß in die vornehme Welt zu kämpfen hatte, ist eine andere Frage, die weniger die Kunsterscheinung als solche, denn die Gesellschaftsverhältnisse jener Zeit betrifft. Tatsächlich sind die meisten namhaften Vertreter der großen mythologischen Oper, von Scarlatti angefangen bis zu Jommelli und Gluck, auch in der musikalischen Komödie, schöpferisch tätig gewesen, und wenn der Sinn für das menschlich Natürliche und Wahre im musikalischen Bühnenspiel nicht vollends abhanden kam, so dankt dies die Opera seria zum Teil dem guten Geist, der aus der gesunden Sphäre der Buffokunst seine Fühler ausstreckte.

Über W.s Persönlichkeit und Naturell liegen keine Nachrichten vor, welche seine besonders günstige Disposition für ein bestimmtes Kunstgebiet mit bestätigen könnten. Doch man gewinnt aus den Burlesken nicht nur die Überzeugung, daß diese Gattung seinen schöpferischen Fähigkeiten besser lag als die vornehme Serenata, sondern auch eine Vorstellung von seiner menschlichen Gesinnung. Er gibt sich hier als eine gutbürgerliche Natur und bleibt trotz des ausschließlichen Wirkens im Hofdienst derselben treu. Darum strauchelt er als musikalischer Erfinder und Gestalter so häufig vor jenem Noblesse oblige, welches der Serenate wie der großen Oper Italiens ihren merkwürdigen Stempel aufdrückt, deshalb fühlt er sich um so heimischer in der Kunst, die aus seiner eigenen Gesellschaftsschicht hervorgegangen ist und schöpft aus einer angeregteren und fruchtbareren Phantasie. Man braucht nur eine beliebige Partitur aufzuschlagen und wird an der Frische und Lebendigkeit der Melodien, an der graziösen Rhythmik und der Sicherheit, mit welcher manche Situationen gesehen und gestaltet sind, diese Behauptung bestätigt finden. Ein dunkler Punkt bleibt freilich auch hier die Behandlung des Rezitativs, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Zu erklären ist dies damit, daß die Serenatenpraxis auf die Burleske abgefärbt hat, infolgedessen auch hier den geschlossenen Sätzen ihr musikalisches Vorrecht gewahrt bleibt.

Acht Arbeiten W.s liegen aus dieser Gattung vor; obwohl nur auf einigen Partituren vermerkt, waren sie wohl alle für den Karneval bestimmt. Die erste entstand 1735, die letzte 1761. Bei der Frage ihrer Einstellung in die Entwicklung

des Buffostils bleibt Wien diesmal außer Betracht, denn hier setzte die Pflege der Opera buffa erst 1757 mit dem Erscheinen Giuseppe Scarlattis ein[1]. Der Anschluß an Italien — denn ein solcher ist von vornherein auch ohne Kenntnis der Partituren zu vermuten — ist demnach auf nächstem Wege zu suchen, und er läßt sich auf Grund der Text- und musikalischen Stilkritik wenigstens hinsichtlich der wesentlichen Merkmale ziemlich genau feststellen[2]. Im großen und ganzen bekennt sich W. in seinen Burlesken zur Richtung Vinci-Leo-Pergolese[3], ohne deren ausgesprochenem Buffotalent ebenbürtig zu sein. Gleich Vinci liebt er kurzgefaßte Motive, bildet Phrasenschlüsse nach Pergolesischem Muster, hält mit wenigen Ausnahmen an der Dacapoform der Arie fest und behandelt die Finalsätze noch vorwiegend nach musikalischen Gesichtspunkten.

Dem begleitenden Orchester überläßt er nur einen bescheidenen Anteil an der Verlebendigung der Handlung. Diese Kennzeichen gehen bereits auf Scarlatti zurück, und es ist schwer zu entscheiden, aus welcher Hand W. sie übernommen hat, zumal da auch die Praxis der nächsten Generation (Logroscino, Paesiello, Anfossi) einige Spuren in seinen Buffowerken hinterläßt; denn zuweilen entfaltet er auch dramatisches Geschick in den Ensemblesätzen und versteht wirksame Schlußnummern zu schreiben. Nach den Texten zu schließen, möchte man ihn überhaupt in erster Linie zur letztgenannten Gruppe in Beziehung bringen, denn die Technik seiner Libretti weist mit allen Anzeichen auf die Epoche hin, in welcher Goldoni den Markt beherrschte. Ob sie direkt aus der Werkstatt des vielbegehrten Lustspieldichters stammen, ist zweifelhaft[4]; jedenfalls ist die Verwandtschaft mit seiner Schreibweise auffallend.

Die Mehrzahl der Burleskentexte besteht aus zwei oder drei lose zusammenhängenden komischen Szenen, in denen ebenso viele Personen auftreten. Nur in dem Scherzo „Fiammetta“ entwickelt sich eine etwas breiter angelegte, von sieben Darstellern bestrittene Handlung. Man begegnet den bekannten Buffotypen, deren Ahnenreihe zum Teil bis in die Stegreifkomödie zurückreicht. In mehreren Varianten erscheint die beliebte Figur des alten Geizhalses, der von seiner Dienerin oder seinem Mündel betrogen wird und, nachdem er am Schluß von seiner Verliebtheit kuriert ist, für den Spott nicht zu sorgen braucht; oder der gutmütige Pantoffelheld als Zielscheibe für die Launen seiner leichtsinnigen Frau oder endlich die kokette jugendliche Liebhaberin, welche die Eifersucht rivalisierender Galane entfacht und deren Liebeswerben mit Spott und Schabernack belohnt. Als bevorzugte Mittel der Situationstechnik dienen Verkleidungsszenen, Mißverständnisse und Verwechslungen, letztere in ihrer Unwahrscheinlichkeit manchmal bis zur Albernheit übertrieben. Auch das Mystische und Zauberhafte wird zuweilen in den Dienst der Komik gestellt, siehe z. B. den

---

[1] Vgl. G. Donath, Flor. Gaßmann als Opernkomponist. Studien z. Mw. (Beihefte zu DTOe) 2. Heft, 1914, S. 75 ff.

[2] Waßmuths Orientierung in der zeitgenössischen Literatur der Opera buffa ging jedenfalls beträchtlich über das durch die Hofkapelle zur Verfügung stehende Material hinaus. Der Katalog enthält nur wenige Buffowerke aus jener Zeit, aus der Ära Pergolese nur dessen Serva padrona.

[3] Vgl. den umfassenden Überblick über die Entwicklung der Opera buffa in H. Abert, Mozart, Bd. I, S. 400 ff.
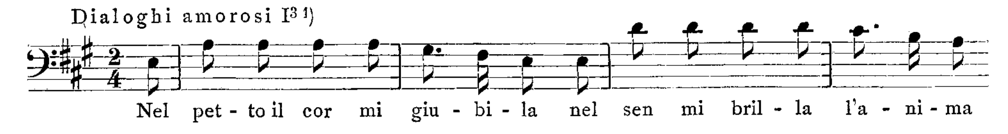
[4] Weder die Textbücher — soweit vorhanden — noch die Partituren geben den Namen des Textdichters an. In der Ausgabe Goldoni, Opere teatrali, Venezia 1788—1795, 44 Bde., sind die Stücke nicht enthalten.

wahrsagenden Astrologen in „La Pupilla“ oder das Zauberelixier, mit dem der alte Landdoktor („Il vecchio Alfeo“) die Blumen behext. Der Mediziner ist überhaupt ein häufig vorkommender Buffotyp, mehr noch der Jurist (eine typische Figur in den Goldonischen Komödien). Als Richter, Advokat oder Notar hat er meist entscheidenden Anteil am Verlauf der Handlung, indem er mit wichtiger Miene Verträge ratifiziert, unheildrohende Urteile spricht und, stets das Werkzeug der Intrige, durch groteske Rechtsprechung seinen Stand travestiert, genau so wie es die Dichter mit dem quacksalbernden Mediziner im Sinne haben. Liebe und Eifersucht, Geiz und Geldgier, Großtuerei und Feigheit, Schlauheit und Dummheit — alles dies beobachtet im bügerlichen Alltagsleben und gewertet von Volksempfinden und -gewissen — sind die Triebkräfte zur Verwicklung und Lösung des Knotens. An Übertreibungen in der Charakterzeichnung wird nicht gespart, selbst auf die Gefahr hin, damit das Beste von der Komik preiszugeben. Die Burleskentexte bekennen nicht zuletzt durch die sprachliche Behandlung ihre bürgerliche Herkunft. Gesunder Volkswitz spricht sich manchmal in originellen Vergleichen aus und scheut auch nicht der Drastik zuliebe derbe Ausdrücke.
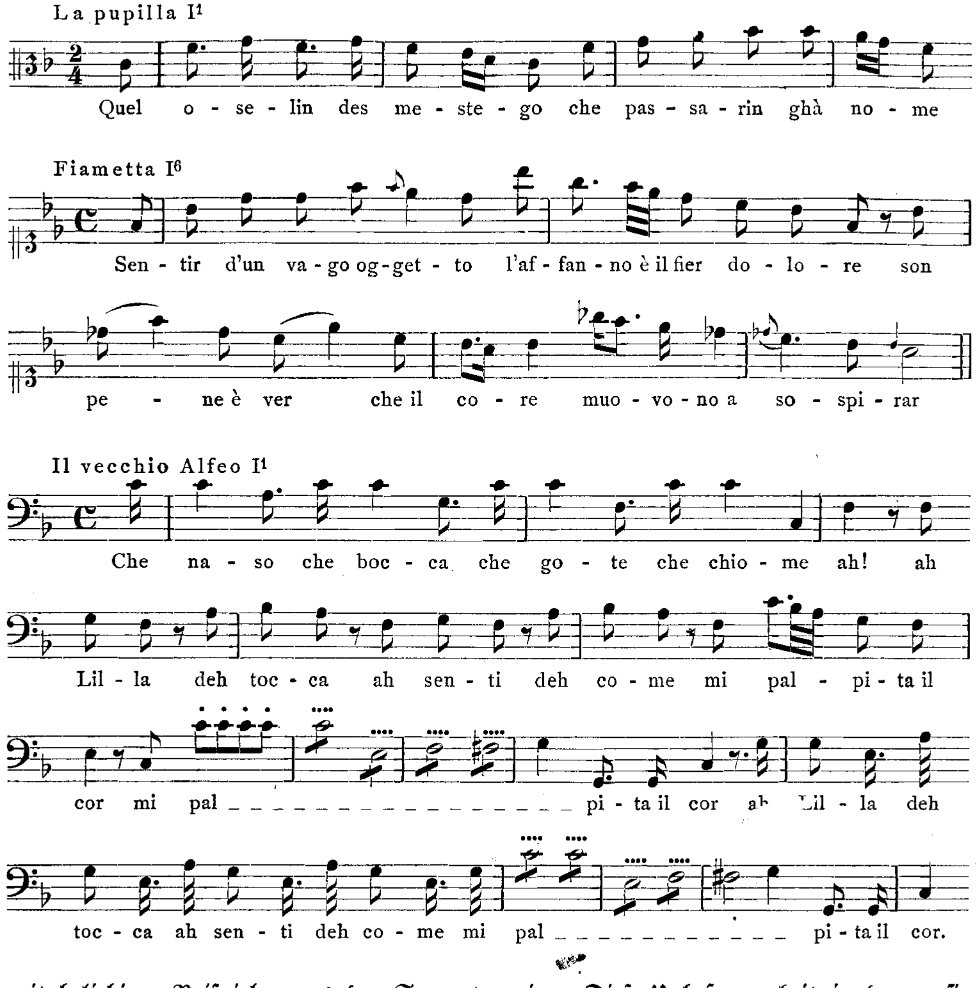
Dem Musiker kommt der Librettist halbwegs entgegen. Zwar erteilt er den Dialogpartien einen sehr breiten Raum zu und setzt sie dadurch der ernstlichen Gefahr aus, daß sie, anstatt das Interesse am dramatischen Geschehen regsam zu erhalten, das Gegenteil bewirken und durch peinliche Längen verstimmen, zumal wenn sie musikalisch so farblos und formelhaft behandelt werden wie hier. Aber in den zu geschlossener musikalischer Formgebung bestimmten Teilen trägt er den Ansprüchen des Tondichters Rechnung. Hier ist das Komische nicht allein Trumpf, sondern es werden auch lyrische Gefühlstöne beigemischt. Gelegentlich reizt auch ein Gleichnis zu tonmalerischen Effekten, und wo der Buffocharakter allein sich behauptet, da sind onomatopoetische Worte, Interjektionen oder Naturlaute für die musikalische Komik bereitgestellt. Der Musiker läßt sich solche Mittel nicht entgehen, er nutzt sie sogar mitunter allzu reichlich aus, besonders die Wort- und Silbenwiederholung. Ensemblesätze kommen hauptsächlich als Duette vor. In ihrer poetischen Konzeption entsprechen auch sie im allgemeinen den Bedingungen für wirksame musikalische Gestaltung, indem sie auf differenzierende Charakteristik der Beteiligten achten und durch Zuspitzung der Gegensätze und schlagkräftige Wechselrede die musikalische Disposition schon vorzeichnen.

Zur allgemeinen Charakteristik des musikalischen Teils ist zunächst zu sagen, daß der kritische Befund der Serenaten in manchen Punkten in den Burlesken sich bestätigt.

Die stilistische Untersuchung wird also nach dem bereits Gesagten nur im Hinblick auf diejenigen Merkmale zu ergänzen sein, welche die Wesensunterschiede in der Behandlung beider Gattungen bezeichnen. Der wesentlichste wurde schon eingangs als ein Vorzug von W.s Burleskenstil angedeutet: die von Haus aus stärker entwickelte Fähigkeit, auf das volkstümliche Wesen der Buffokunst sich einzustellen und dasselbe schöpferisch auszuwerten. Man vergleiche etwa folgende Arienthemen
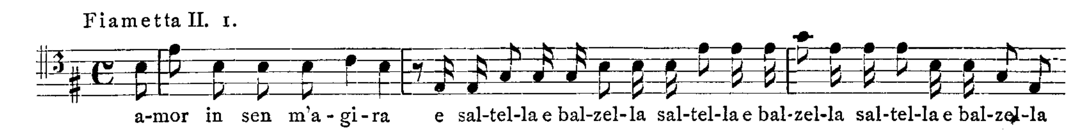


[1] Dasselbe Thema kehrt in „La pupilla“ I 3 in ganz ähnlicher Fassung wieder.



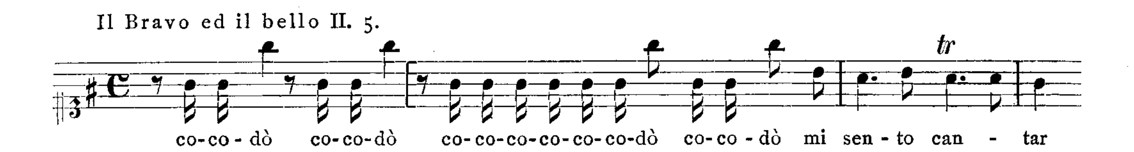
mit beliebigen Beispielen aus den Serenatenarien. Diese Unbefangenheit in der musikalischen Erfindung und natürlichen Lebenswärme des Erfundenen konnte man W. bisher nicht nachrühmen. Das Gefühl, als Schaffender mit dem Volksempfinden eng verwachsen zu sein, gewährt ihm eine größere Sicherheit und Ursprünglichkeit im Gestalten, darum hat er mehr Geschick zu solchen Stoffen, die den bürgerlichen Sittenspiegel enthüllen und den vornehmen Ton höchstens einmal in parodierender Absicht durchklingen lassen. Je weniger kompliziert diese burlesken Motive und Themen in ihrem psychischen Ablauf und in ihrem formalen Aufbau sind, um so glücklicher treffen sie das Wesen der Buffokunst. Auf einfachster harmonischer Basis beruhend, vermeiden sie starke Abbiegungen der melodischen Linie, sofern nicht besondere komische Effekte zu grotesken Intervallsprüngen Anlaß geben, vielmehr setzen sich die Schwerpunkte der elementaren Tonkomplexe gern auf der Wagerechten fest; dadurch gewinnt der musikalische Ausdruck einmal an Überzeugungskraft im Hinblick auf die aus Wort und Gebärde sich ergebende Wirkung (siehe Beispiel 3 auf dieser Seite), das andere Mal wird er leichtflüssiger, schmiegsamer und zierlicher und bewahrt so vor allem der sprachlichen Deklamation jene Elastizität, ohne welche die geschlossenen Sätze

der opera buffa den besten Teil ihrer Wirksamkeit einbüßen. Zur Melodiebildung werden gern Tonleiter- und einfache oder umspielende Dreiklangsmotive verwandt, ebenso gebrochene Terzen, Terzen- und Sextenschleifer. Stets paßt sich die Thematik dem leicht schwingenden Lustspielton an, und darin liegt ungeachtet des Mangels an persönlicher Eigenart ihr künstlerischer Wert begründet. Wenn wiederum Anklänge an die vor- und frühklassische Tongedankensprache uns begegnen, und zwar häufiger als in den Serenaten, so führt die Spur dieser geistigen Beziehungen auf jenen gemeinsamen Nährboden zurück, welchem die Kunst der süddeutschen Meister in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem die Haydns, ihre volkstümlichen Züge verdankt. In kompositionstechnischen Dingen behält natürlich der Einfluß Italiens die Oberhand, auch was die speziellen Fragen des Themenbaues angeht. Die Rhythmik ist etwas reicher entfaltet als sonst und trägt ihrerseits dazu bei, die musikalischen Mittel zum Ausdruck des Komischen zu bereichern. Häufig dient der punktierte Rhythmus diesem Zweck, zuweilen mit vorteilhafter Wirkung, indem er kecken Übermut, gespreizte Großtuerei oder zierliche Koketterie drollig zur Geltung bringt. Auch tonmalerische Effekte verdanken ihre Sinnfälligkeit vorwiegend der rhythmischen Prägnanz des Tonbildes, z. B.
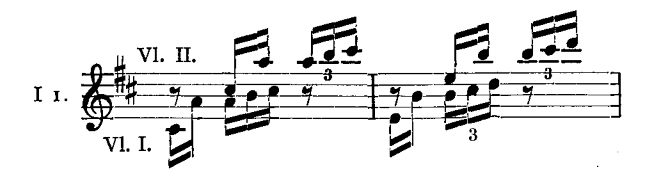
Fiametta II. 1.
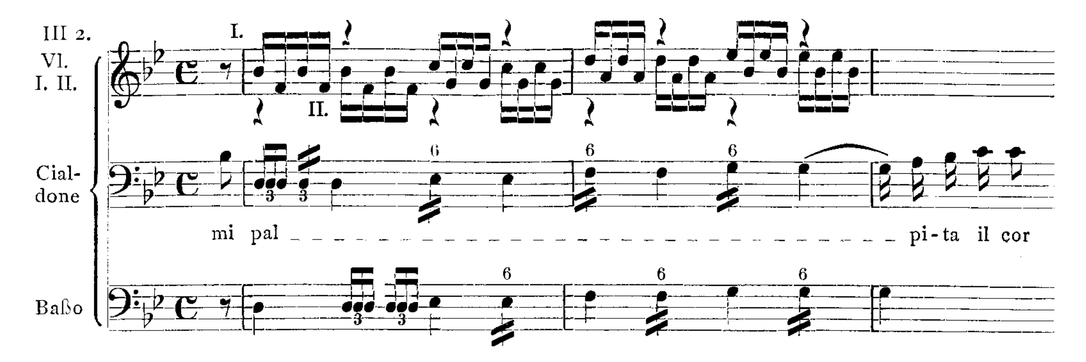


Il Bravo ed il bello II. 5.



(Die Nachahmung von Tierlauten und Geräuschen war in der opera buffa ein beliebter Scherz.) In der Begleitung der Arien und Ensemblesätze gewinnt das rhythmische Element in dem Maße an Bedeutung, als sie an der Charakteristik des Textgedankens teilnimmt. Im homophonen Begleitsatz bieten sich nach der rhythmischen Seite hin Gestaltungsmöglichkeiten, die freilich nur in mäßigem Umfang ausgenutzt sind. Gewöhnlich begnügt sich W. in solchem Falle mit akkordischer fortlaufender Achtelbegleitung oder umspielenden Sechzehntelfiguren und belebt sie nur hie und da mit kleinen nachahmenden Motiven. Auch in den Begleitstimmen des Ritornells herrscht rhythmische Einfachheit. Beispiele von besonderem Interesse, wie die hübsch angewandten Konfliktrhythmen in „Il buon marito“
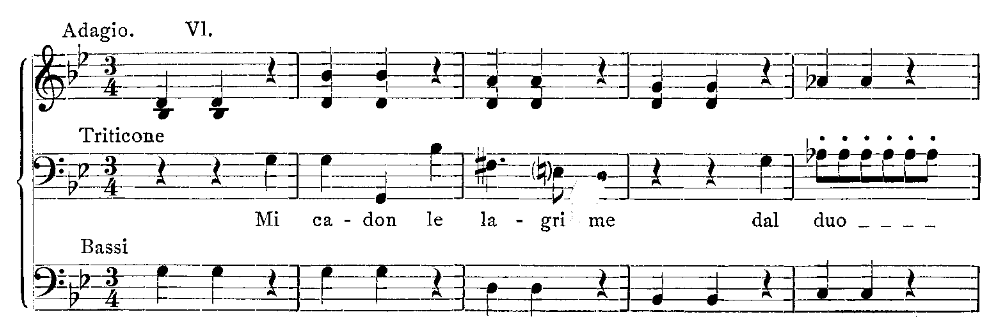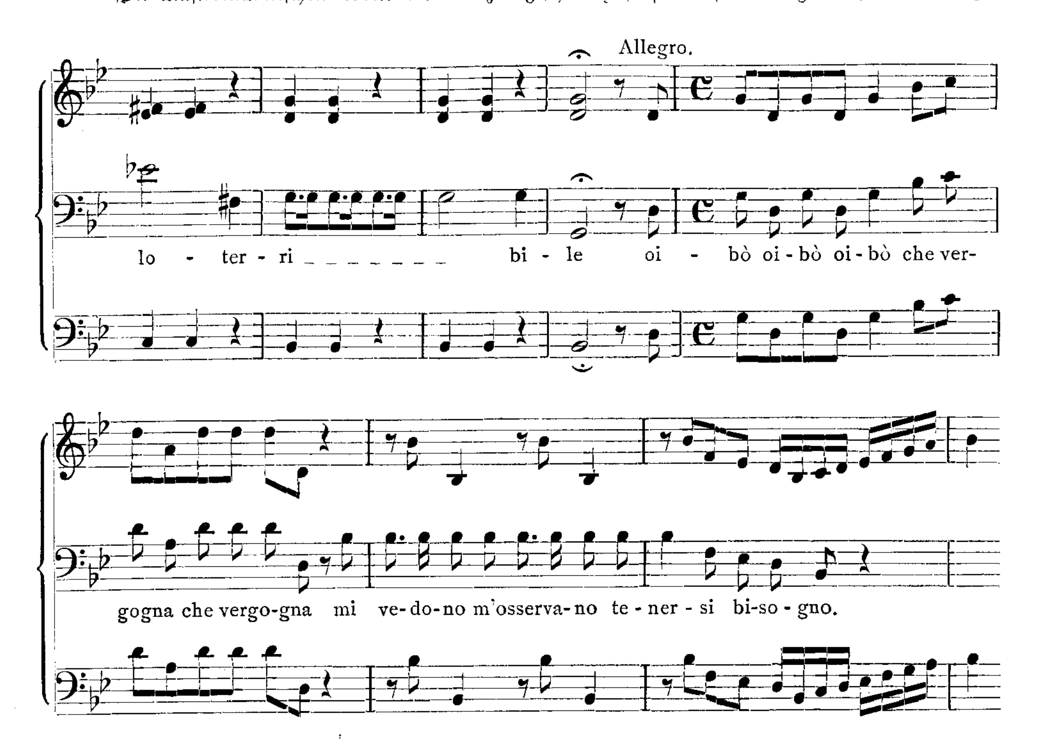




gehören zu den Seltenheiten.

Das Mittel des Gegensatzes spielt für die Burleske eine größere Rolle als für die Serenate, deren handelnde Personen in ihren Gefühlsäußerungen durchschnittlich reservierter sich verhalten. Wenn es hier schon mal zu einem leidenschaftlichen Ausbruch kommt, wie in den Rachearien, so stellt sich ganz von selbst die Komik ein, denn vom Ernsten zum Lächerlichen ist es nur ein kleiner Schritt. Ein sicherer Blick für die kräftigere Zeichnung der Buffogestalten und den stärkeren Pulsschlag ihres Handelns veranlaßt den Tondichter zu ausgiebigerem Gebrauch der Kontrastmittel. Daß Stimmungsgegensätze zwischen benachbarten Arien oder zwischen einzelnen Nummern und dem ganzen Stück hier auch musikalisch besser zur Geltung kommen, liegt schon in der lebensvolleren poetischen Darstellung begründet. Besonders wenn in das heitere Spiel mal ein etwas ernsterer oder melancholischer Ton hineinklingt, wie z. B. in „Rosina e Sesto“ (II. 1: Io sospiro e non m' intendi), erweist sich dieser Kontrast als wirksam; die Wahl des Mollklanggeschlechts tut in solchen Fällen gute Dienste. Um innerhalb eines geschlossenen Satzes textentsprechende musikalische Gegensätze zu erzielen, hilft sich W. mit motivischer und thematischer Charakteristik, dynamischen Gegensätzen, sowie Takt-, Tempo- und Tonartwechsel in den Seitensätzen. Die dynamische Differenzierung läßt jedoch nicht immer auf dramatische Absichten schließen, sondern erweist sich auch in den späteren Werken oft als bloße Manier.

Zur Tonmalerei wäre noch ergänzend zu bemerken, daß ihr in der Burleske eine andere Bedeutung zukommt als in den Serenaten. Sie will in erster Linie zur Komik beitragen, daher die Vorliebe für Nachahmung von Tierlauten und Geräuschen. Vornehmlich ist sie der Singstimme zugewiesen, wie diese eine stärkere Assimilation von Wortklang und Tonbild zuwege bringt und in Hinsicht auf die Komik über intensivere Ausdrucksmittel verfügt. Sehr drollige Proben solcher vokalen Tonmalerei enthält z. B. „La pupilla“ in der Arie des Triticone (III 2): Mi cadon le lagrime





oder „Il buon marito“ in der dritten Szene, wo Cialdone mit Furcht und Zittern den gestrengen Richterspruch empfängt (III 2: Mi rinasce lo spirito in petto), siehe S. 406, Beispiel 1. Das Orchester beteiligt sich seltener an tonmalerischen Effekten, wie denn überhaupt seine Aufgabe in den Arien und Ensemblesätzen auf schlichte Begleitung des Vokalparts beschränkt ist.

Die allgemeinen Merkmale von W.s Burleskenstil zusammenfassend kann man feststellen, daß der Komponist zu dieser musikdramatischen Gattung ein innigeres Verhältnis fand als zu den anspruchsvolleren Serenaten, daß er die Gestaltungsmittel, über welche er verfügt, in klarer Erkenntnis ihres Zweckes anwendet und sein schöpferisches Talent in der musikalischen Charakterzeichnung der einzelnen Buffotypen mitunter vortrefflich bewährt. Gestalten, wie der großspurige Satrapone („Il Satrapone“), der eitle alte Geck und betrogene Prahlhans Triticone („La pupilla“), Alfeo, der Landdoktor auf Freiersfüßen („Il vecchio Alfeo“), die schnippische und durchtriebene Dienerin Fiammetta und die beiden Kavaliere Monsù Bigio und Signor Imbroglio („Fiammetta“) tragen auch in ihrer musikalischen Erscheinung trotz aller grotesken Übertreibung lebenswahre Züge zur Schau. Besonders liegen ihm die verliebten alten Patrone mit ihrer an den Pranger gestellten Torheit. Hier kann sein Humor, der aus den würdigen Gestalten der Heldenväter in seinen Serenaten zaghaft hervorlugt, sich richtig ausleben. Aber auch für jugendliche Liebhaber beiderlei Geschlechts, die von der Komik der Darstellung nur gestreift sind, findet er eine treffende Charakteristik und stellt sie in wirksamen Gegensatz zu den echten Buffogestalten, indem er die lyrische Seite hervorkehrt und zuweilen auch mit pastoraler Empfindsamkeit[1] sie um-

[1] Vom echten Siciliano macht er jedoch im Gegensatz zu Vinci und Pergolesi wenig Gebrauch.

gibt. Damit war er auch der Gunst derer sicher, die nicht ohne weiteres ihren Geschmack am Vornehmen und Gezierten auf die Derbheiten der bürgerlichen Komödie umzustellen vermochten.

Die in den Burlesken angewandten musikalischen Formen sind im wesentlichen gleich beschaffen wie in den Serenaten. Die geschlossenen Sätze haben durchschnittlich etwas knappere Fassung als dort zum Vorteil des dramatischen Geschehens, denn sie halten dadurch dessen Stetigkeit nicht unnötig auf. Auch etwas mehr Freiheit in der Formbehandlung der Arien und Ensemblesätze fällt den Serenaten gegenüber auf, ein Zeichen, daß der Komponist der Unzulänglichkeit des starren Systems an entscheidenden Punkten der Handlung sich wohl bewußt war. Allerdings reicht diese Erkenntnis nicht so weit, daß er von dem üblichen Formschema sich lossagt, vielmehr bleibt es bei schüchternen Versuchen, durch Modifikationen dasselbe der dramatischen Situation besser anzupassen. So verzichtet er mit klugem Bedacht häufig auf das einleitende Instrumentalritornell, wenn der Zusammenhang zwischen dem Schlußgedanken des vorausgegangenen Rezitativs und dem Textinhalt der Arie (bzw. des Ensembles) dies im Interesse der dramatischen Spannung verlangt[1], läßt zuweilen das Dacapo weg oder beschränkt es wenigstens auf die Wiederholung des Ritornells, um gegen die Logik des Textes nicht zu verstoßen und ändert das Größenverhältnis zwischen Haupt- und Seitensatz oder die Dimensionen der Unterabschnitte nach Maßgabe der dichterischen Vorlage. Die Arien sind meist dreiteilig (sofern das Dacapo nicht wegfällt), also nach dem in den Serenaten üblichen Schema aufgebaut. Die durch Vinci eingeführten charakteristischen Formtypen der Buffoarie: die zweiteilige Cavatina und das vierteilige Rondo[2] hat W. dagegen nicht verwertet. Ebenso hält er auch an der bekannten Gliederung des Haupt- und Seitensatzes in seine Unterabschnitte fest. Einzelne Ausnahmen verdienen besondere Beachtung. Die Abschiedsarie M. Bigios („Fiammetta" II 3) enthält im Hauptsatz zwei schroff kontrastierende Unterabschnitte. Sie beginnt mit einem Largo, in welchem der Schneider von Fiammetta gefühlvoll Abschied nimmt, und darauf folgt — zur Illustration seines Abschiedsschmerzes — ein Presto-Satz mit lebhaft bewegter Begleitung (Streichertremolo). Die Eröffnungsarie in „Il Bravo ed il Bello" nähert sich der Sonatenform, denn an Stelle des Dacapo steht eine regelrechte Reprise des Vordersatzes, dessen beide Teile mit einiger Änderung und Kürzung in der Haupttonart wiederholt werden[3]. „Il buon marito" bietet den einzigen Fall (Arie II 1), daß ein Rezitativ in die Arie eingeschoben ist. Die Dreiteiligkeit der letzteren bleibt zwar bestehen, doch weicht die Behandlung der einzelnen Teile (a^1, a^2 und b) insofern von der Regel ab, als sie lediglich durch die Tonart sich voneinander unterscheiden.

---

[1] Ein gutes Beispiel gab ihm Pergolesi, der die scharfe Trennung von Rezitativ und Arie ebenfalls vermeidet. (Vgl. G. Radiciotti, G. B. Pergolesi, 1910, S. 265ff.)

[2] Vgl. H. Abert. a. a. O., S. 416f.

[3] Auch Bonno wendet in seinen Arien zuweilen eine primitive Sonatenform an. (Vgl. E. Wellesz, a. a. O., S. 414.)

(Schluß folgt.)

Betrachtungen über Beethovens Eroica-Skizzen

(Ein Beitrag zur Psychologie des Schaffens)

Von

Alfred Lorenz, München

Bei keinem Tonsetzer kann man einen tieferen Einblick in die Werkstatt des Schaffens erlangen als bei Beethoven[1]. Dies ist das Verdienst Nottebohms, der durch die Herausgabe von Beethovens Skizzenbüchern uns Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte mancher seiner Werke gegeben hat, die ohnegleichen dastehen[2]. Dieser beneidenswerte Schatz muß dazu anlocken, aus dem bloßen Wissen vom Werden der Werke nunmehr auch Schlüsse auf die Art des Schöpfungsaktes zu ziehen und damit Streitfragen, die auf diesem Gebiete liegen, einer wissenschaftlichen Lösung näher zu bringen.

In diesem Sinne hat unter ausgiebiger Benutzung der Skizzen schon Hugo Riemann einen wichtigen Aufsatz geschrieben: „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der künstlerischen Produktion" (Jahrbuch Peters 1909). Ich glaube aber über diesen Aufsatz hinaus der Frage andere Seiten abgewinnen zu können. Riemanns Untersuchung geht darauf hinaus, beim tonkünstlerischen Arbeiten — soweit es sich um wirkliche Kunstwerke handelt — alles der Phantasie zuzuschreiben und die Arbeit des Verstandes darauf zu beschränken, daß dieser beim Aufschreiben die Phantasiebilder in Noten umzusetzen hat. Das ist im allgemeinen richtig. Zu diesem Ergebnis, welches Verstand und Phantasie (d. i. Vorstellungskraft) richtig wertet, wird aber vom Titel her ein logischer Saltomortale gemacht, indem dort von spontaner Phantasietätigkeit die Rede war, das Ergebnis aber einen Sinn nur hat, wenn man überhaupt „Phantasie" gegen „Verstand" setzt. Nun gibt es unzweifelhaft zweierlei Arten von Phantasietätigkeit, eine ungerufene, unwillkürliche, den Künstler gleichsam überfallende, die den sogenannten Einfall erzeugt, und eine durch innere Kraft gewollte, die der Künstler mit dem Wissenschaftler, dem Erfinder gemein hat. Man glaube doch nicht, daß die Aufdeckung einer chemischen Theorie, die Konstruktion einer neuen Maschine ohne Phantasie vor sich gehen kann. Die Frage in Riemanns Aufsatztitel ist also falsch gestellt. Nicht die „verstandesmäßige Arbeit" (der Gegensatz zu Phantasie überhaupt) ist der Gegenpol zur „spontanen Phantasietätigkeit", sondern jene starke Vorstellungskraft, die durch Reflexion gewissermaßen hindurchgegangen, willkürlich festgehalten werden kann und den menschlichen Geist zu seinen Höchstleistungen antreibt.

---

[1] Auch Thayer-Riemann sagt II² 155, die Arbeitsweise Beethovens beim Komponieren sei „kaum bei einem zweiten Komponisten ähnlich nachweisbar".

[2] Die schönste Würdigung von Nottebohms Arbeiten finde ich in den soeben erschienenen Beethoven-Aufsätzen von Adolf Sandberger (München 1924, S. 24: „Ist auch die letzte Erschließung des Prozesses künstlerischen Schaffens nicht möglich, so blicken wir hier doch tief in Beethovens Werkstatt, erkennen bald die Arbeit des abwägenden Verstandes, bald der gestaltenden Phantasie, sehen beide vereint am Werk. Es gibt nichts Förderlicheres und Lehrreicheres, als sich unter Nottebohms Führung mit diesen Studien zu beschäftigen".)

„Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'."

Die psychologische Frage, wie das Schaffen eines Musikstückes vor sich gehe, kann nicht durch die Experimentalpsychologie gelöst werden, da es niemals möglich sein wird, eine genügende Menge genialer Tonsetzer als Versuchspersonen in einem Laboratorium zu vereinigen, schon deshalb, weil es gar nicht so viele Genies auf einmal gibt. Es kann also nur zweierlei in diese Frage Licht bringen: erstens das historische Nachspüren im Werden einzelner Kunstwerke, zweitens verstreute Mitteilungen von Selbstbeobachtung genialer Schöpfer[1].

Und da sind denn die Äußerungen Hans Pfitzners, die dieser in seinen geharnischten Streitschriften „Vom musikalischen Drama", München u. Leipzig 1915, und „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz", München 1920, tut, als eine der wichtigsten Quellen zu werten, die es überhaupt gibt. Es dürfte sattsam bekannt sein, daß Pfitzner hier alles Wertvolle in der Musik dem „Einfall" zuschreibt. Was zwischen den Einfällen steht, belegt er mit dem recht verächtlichen Ausdruck „Kitt". „So, wie das Wesen der Kunst in der Konzeption", sagt er V. m. D., S. 97, „so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen. Sie ist das im Großen, was man im Kleinen ‚Einfall' nennt, durch welches Wort sehr deutlich das Nichtdazutun bezeichnet ist; das von außen in einen Hineingefallene; das nicht Herbeizuzwingende, was wie ein Geschenk einem herabgeworfen wird; das, wozu keine Verbindung führt"[2]. Dann S. 104 „. . . während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß". Dann S. 106: „Was anderes denn als ein Thema, ein Motiv, eine Melodie, kurz, was anderes als Noten kann denn ein Komponist anführen, der eine Symphonie auch nur zu planen vorgibt. . . . um die kleine, greifbare Einheit kommt er nicht herum". S. 108: „Die eigentliche ‚Tondichtung' ist der geniale musikalische Einfall, der alle Elemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus in untrennbarer Einheit wie in chemischer Verbindung verdichtet". D. n. Ästh., S. 31: „Kein Mensch ist so verschroben, daß er nicht, wenn er vom Schaffen eines großen Komponisten spricht, die musikalische Idee als den Ausgangspunkt, die Hauptsache, das Lebensprinzip, das Alpha und Omega empfände".

Vergleichen wir nun diese Selbstbeobachtung eines bedeutenden Komponisten mit dem tatsächlichen Werdegang einer genialen Komposition. Dazu eignet sich ganz besonders der I. Satz von Beethovens „Eroica", dessen Entstehungsweise sich uns in den eingangs erwähnten Nottebohmschen Veröffentlichungen klar enthüllt. Vgl. „Ein Skizzenbuch van Beethoven aus dem Jahre 1803" (Leipzig 1880), S. 6—51.
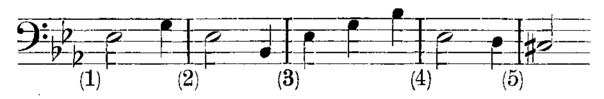
---

[1] Eine große Anzahl solcher Selbstbeobachtungen hat auch R. Wagner niedergeschrieben, wie aus dem eben erschienenen Büchlein von Otto Strobel: „R. Wagner über sein Schaffen", München 1924, hervorgeht. Die Ergebnisse dieser verdienstvollen Schrift habe ich hier noch nicht mit herangezogen.
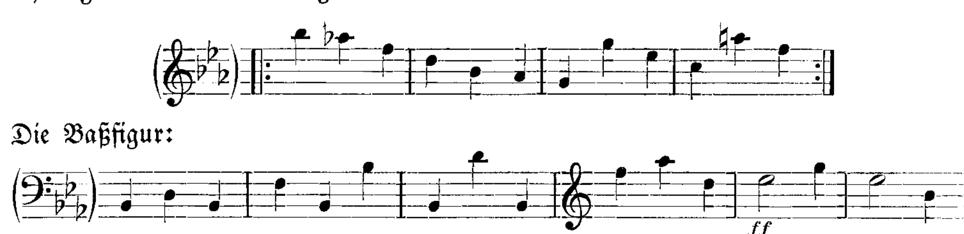
[2] Die Musikhistoriker bemühen sich allerdings gerade im Gegenteil beharrlich, solche Verbindungen und möglichenfalls unbewußte Zusammenhänge mit vorhergegangenen Eindrücken bei dem Komponisten nachzuweisen, in der Annahme, daß für alle geistige Leistung eine Quelle da sein müsse.

In der Tat ist hier augenfällig, wie beispielsweise der „Einfall" des ersten Motivs fortzeugend ein Gebilde nach dem anderen schafft.

Das Motiv selbst wird vielfach (besonders von Bekker) als minderwertig verschrieen. Selbst Pfitzner nennt es (V. m. D., S. 142) „fast nichtssagend" und wiederholt in der andern Schrift (S. 100): „Es ist und bleibt ein unbedeutendes Thema von geringer Ausdrucksfähigkeit". M. E. ist es gerade wegen seiner Einfachheit urgenial! Haben wir doch längst erkannt, daß das Genie im Auffinden des Ureinfachen besteht. Wie Wagners Genialität in der Entdeckung des Seufzerurmotivs im Tristan sich zeigte, so die Beethovens in der Darstellung dieser einfachen, aber unendlich fruchtbaren Akkordbrechung. Das Vorhandensein des Motivs bei Vorgängern — das Eroicamotiv ist in Mozarts Bastien, das Tristanmotiv in Beethovens Pathétique und anderen Werken[1] vorgeahnt — ist kein Gegenbeweis gegen die Bedeutung dieser Einfälle. Je wertvoller der Organismus, desto länger muß er keimen. Und einer, der so entwicklungsfähig ist wie dieses Hauptmotiv, muß außerordentliche innere Kraft haben:

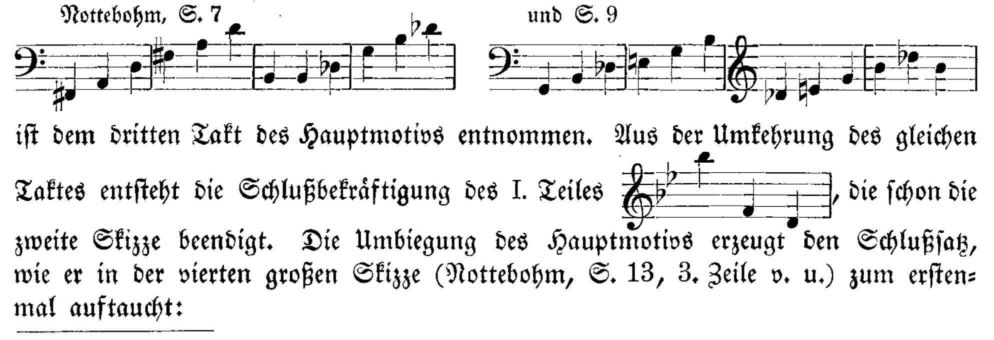


Verfolgen wir, was alles daraus entsteht[2]. Schon in der ersten Skizze, die Nottebohm mitteilt, wird (T. 23—30) ein später wieder verworfener Gedanke durch Umkehrung des dritten Takts gewonnen:



Die Baßfigur:

die zum erstenmal S. 8 (Anfang der Variante) erscheint, entstand durch Verkürzung der drei ersten Noten des Motivs. Der aufsteigende Baß, der später im Überleitungsthema verwendet wurde und hier in den Takten 86—89 erscheint:
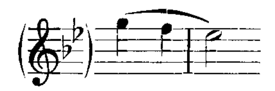


ist dem dritten Takt des Hauptmotivs entnommen. Aus der Umkehrung des gleichen Taktes entsteht die Schlußbekräftigung des I. Teiles [Notenbeispiel], die schon die zweite Skizze beendigt. Die Umbiegung des Hauptmotivs erzeugt den Schlußsatz, wie er in der vierten großen Skizze (Nottebohm, S. 13, 3. Zeile v. u.) zum erstenmal auftaucht:

---

[1] In Kurths „Romantische Harmonik" (2 S. 72—75) findet man darüber Genaues.

[2] Die Entwicklung des Motivs im Verlauf des fertigen Werkes habe ich in einem Aufsatz „Woran liegt die bekannte Wirkung der Eroica-Durchführung?" behandelt, welcher in dem von Sandberger herausgegebenen Beethovenjahrbuch enthalten sein wird.

Auch das Überleitungsmotiv, welches zunächst ohne seine rhythmische Eigenart einfach

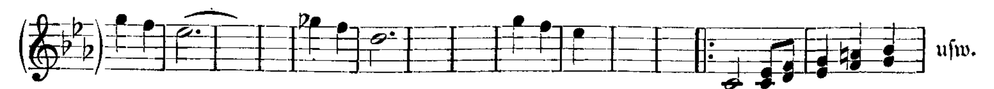


heißt, dürfte aus T. 4 u. 5 des Hauptmotivs durch Verkürzung der ersten Note entstanden sein.

Aus der Zusammenstellung dieser Stellen sehen wir deutlich, welch herrliches Leben dieser eine Einfall weckt, wie Blüte um Blüte aus dem einen Gedanken sproßt, der sicher ganz spontan gekommen sein mußte (nur so ist ja die bekannte Reminiszenz, soll sie keine Unehrlichkeit bedeuten, was doch ausgeschlossen ist, erklärbar). Es ist unbegreiflich, warum Pfitzner das Thema (V. m. D., S. 142) recht witzig, aber geschmacklos mit einem zerschnittenen Regenwurm vergleicht, dessen Teile auch einzeln weiterleben, anstatt gerade an diesem schlagenden Beispiel den unschätzbaren Wert des von ihm so laut gepriesenen „Einfalls" zu beweisen. Das Primäre des Einfalls ist jedenfalls durch diese und viele ähnliche Stellen der Skizzenbücher dargetan, was wir uns noch durch Beethoven selbst erhärten lassen können, wenn er zu Schlösser sagt: „Sie (meine Ideen) kommen ungerufen ..."

Nun gibt es aber neben solchen Stellen in den Skizzenbüchern auch andere, in denen sich zeigt, daß Beethoven da nur von ganz allgemeinen unklaren Empfindungen beherrscht war, ohne daß ein Einfall da war. Wohl hat Riemann recht, wenn er in dem eingangs genannten Aufsatz S. 37 sagt, es sei „eine sehr kümmerliche Vorstellung von der Phantasietätigkeit des Komponisten, wollte man annehmen, daß die Skizzen ... das repräsentierten, was B. innerlich gehört hat. Diese mageren Melodiefäden und abgerissenen Melodiefetzen sind vielmehr nur für den Komponisten selbst verständliche Andeutungen einer führenden Stimme aus einem vollstimmigen ... Ganzen, welches wohl in seiner Erinnerung sofort wieder auftauchte, wenn er die Skizze sah, einem anderen aber, der nicht mindestens das spätere daraus entstandene Werk kennt, unmöglich eine zureichende Vorstellung von dem zu geben vermag, was der Komponist hörte, als er die Notiz machte". Kennen wir nun aber das aus den Skizzen entstandene Werk, so dürfen wir annehmen, daß das den Melodiefetzen unterzulegende Ganze mehr oder weniger Ähnlichkeit mit der später fertigen Stelle hatte, wenn auch da mannigfache Wandlungen vor sich gegangen sein mögen. Jedenfalls erkennt man in der Notierung deutlich, ob eine klar „führende Stimme" überhaupt da war oder nur ein allgemeines, unausdrückbares Gefühl eines undeutlichen Tongewirrs, welches einen „Einfall" nicht enthielt.

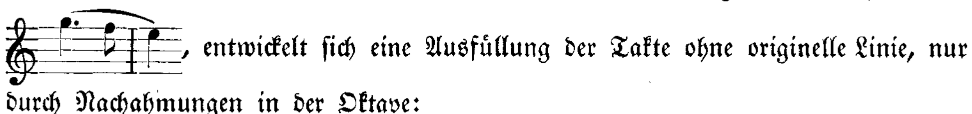
Die auffallendste Stelle in dieser Hinsicht ist Takt 45—56 der gedruckten Symphonie. Jeder Hörer dürfte hier das Auftreten eines neuen, in verschiedene Stimmen verteilten melodiösen Einfalls empfinden. Sehen wir nun aber Nottebohm an. Da zeigt sich in der ersten Skizze ein noch recht schwammiges, uncharakteristisches Gebilde, ja, Beethoven hat sogar hier eine Anzahl Takte notiert, ohne sie mit Noten auszufüllen:
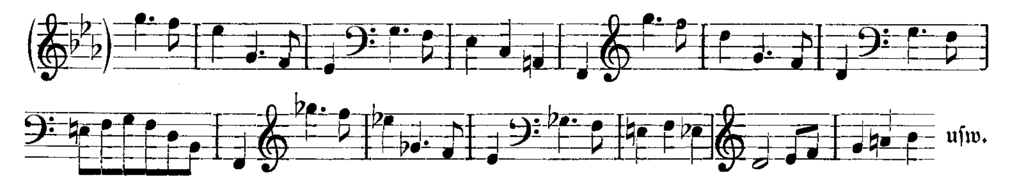


Wohl wußte er, daß irgendwie ein Teilmotiv aus dem ersten Thema zum Übergang verarbeitet werden sollte, hatte noch keine Ahnung, wie; fühlte aber deutlich, daß das zwölf Takte werden mußten, die es auch tatsächlich in der endgültigen Ausführung geblieben sind.
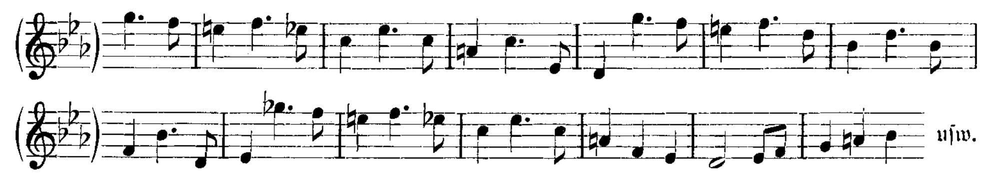
Diese Stelle erhellt blitzartig ein von der erst beschriebenen Art verschiedenes Wesen des musikalischen Gestaltens. Nicht der Einfall gebiert hier die Musik, sondern sie formt sich erst allmählich aus dem rhythmischen Gefühl. Beethoven fühlte ganz genau den großen formalen Rhythmus des Werkes weitergehen, ohne dafür eine klare Notenvorstellung zu haben. Er hat jedenfalls in den leeren Takten ein undeutliches Gebrumm[1] vollführt, was keine Tonhöhe-Klarheit aufwies, dessen rhythmisch-zeitliche Ausdehnung aber schon vollkommen sicher meßbar war.

Dies ist ein zwingender Beweis für das Primäre des großrhythmischen (formalen) Empfindens an manchen Stellen. Denn auch in der zweiten großen Skizze[2], wo dem Motivchen durch den Punkt schon mehr Eigenart verliehen wird


, entwickelt sich eine Ausfüllung der Takte ohne originelle Linie, nur durch Nachahmungen in der Oktave:



Erst in der dritten, großen Skizze verengern sich diese Nachahmungen durch freie Gestaltung zu der vorläufig noch etwas anders auslaufenden reizenden Tonreihe, welche jetzt den Eindruck eines neuen melodiösen Einfalls machen:
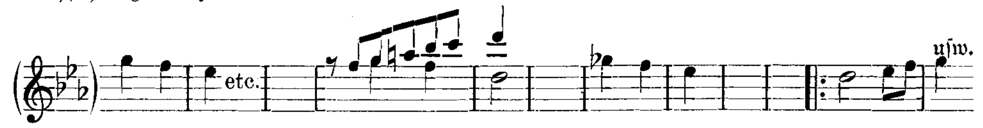


Immer aber bleiben die zwölf Takte als das unumstößlich-feste bestehen.

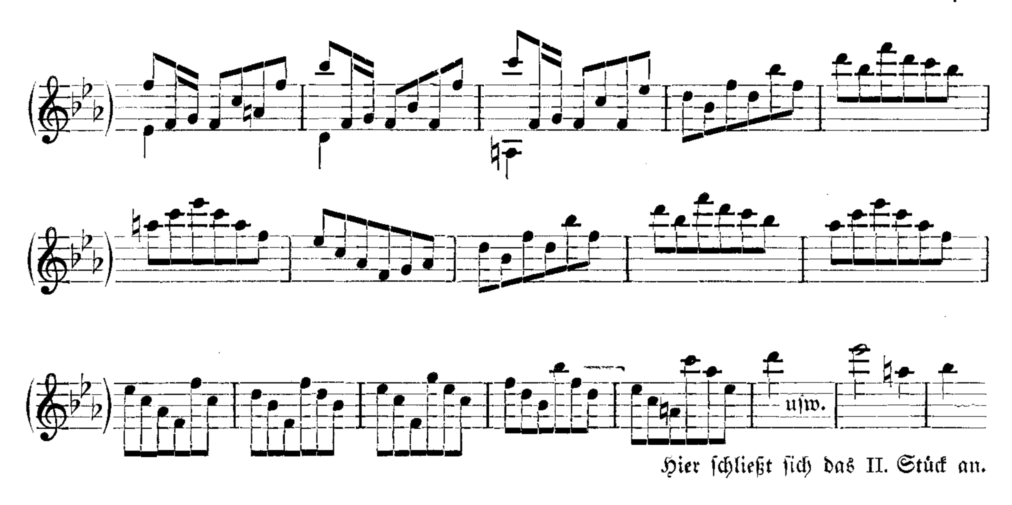
---

[1] Jede Beethoven-Biographie erzählt von diesen drastischen Äußerungen bei Beethovens Komponieren.
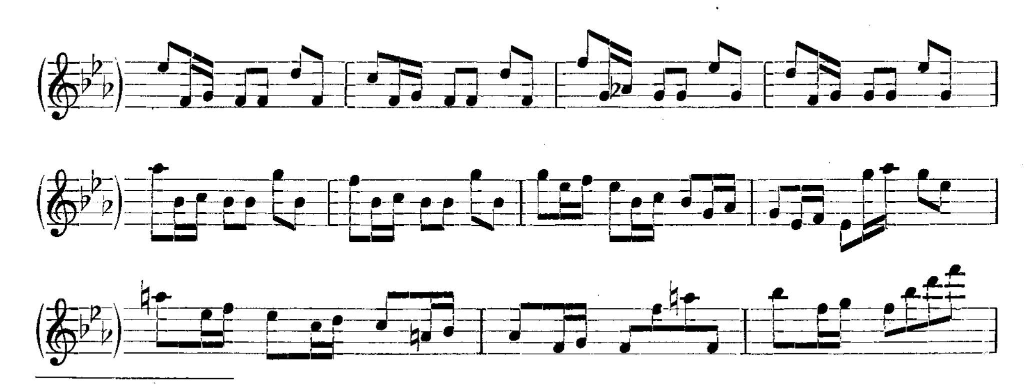
[2] In der zwischen beiden Skizzen liegenden Variante ist die Stelle ungenauer notiert, die fehlenden Takte nicht abgezählt, sondern durch ein hinzugesetztes „etc." auf die ältere Skizze Bezug genommen. Indes kommt da der Lauf dazu, der die Stelle heute erst bei ihrer Wiederholung im Durchführungsteile ziert:



Ähnlich beweiskräftig für die obige Behauptung sind die Takte 65—82 unserer Symphonie. Als „Einfall" dieser Stelle kann nur das kurze Motiv gelten, das zu gering ist, um eine wirklich gestaltbildende Kraft zu haben. Vielmehr ist auch hier zuerst nur ein dunkles Gefühl vorhanden, aus diesem Motivchen einen schwungvollen Gang zu bilden, welcher das erste Seitenthema[1] fortsetzend, kontrastreich in das zweite Seitenthema überleiten soll. Daß zur wirksamen Ausgestaltung dieses dunklen Gefühls eine Zeitspanne von ungefähr 18 Takten nötig ist, ist von der „Variante" der ersten Skizze ab[2] für Beethoven feststehend. Nottebohm notiert da für die Takte:
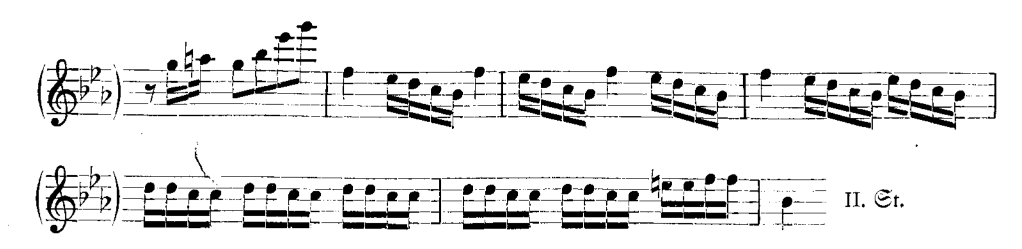


In der zweiten Skizze kommt an diese Stelle etwas ganz anderes:
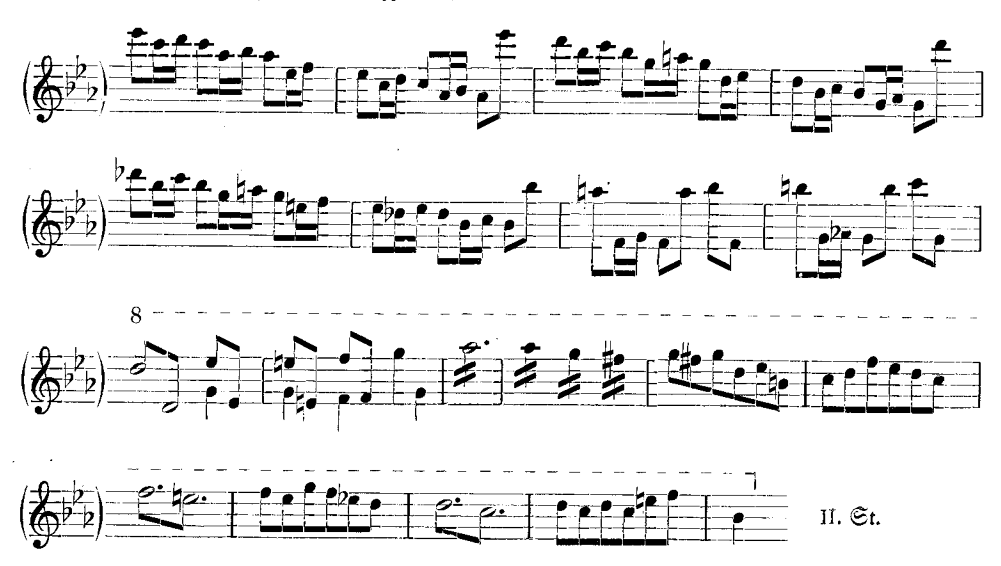


[1] Die meisten Schriftsteller bezeichnen als Seitenthema erst die Takte 83 ff. des Satzes. Hingegen spricht Nottebohm immer von zwei Seitenthemen. Dies ist nach der Entwicklung der Komposition auch richtig; denn der Übergang war nach den oben S. 413 besprochenen 12 Takten vollendet, die Dominanttonart festgestellt. Man muß daher das erste B dur-Thema, welches schon von der I. Skizze ab feststeht, als ersten Seitensatz auffassen, die Zusammenfassung aller dieser Teile in die Übergangsgruppe (Grove, Kretzschmar) hat etwas Künstliches. Auch Pfitzner nimmt zwei Seitenthemen an (D. n. Ästh., S. 101).

[2] In der ersten Skizze selbst ist die Stelle noch gänzlich ungeklärt, wobei eine Fermate Verwendung findet.



Es sind 17 Takte, durch die Akzenthäufung in den letzten Takten erklärlich.

In der dritten großen Skizze steht:



Es sind wieder genau 18 Takte. Eine weitere Umgestaltung finden die Takte in der (ebenfalls achtzehntaktigen) Fassung, wie sie uns in der Partitur vorliegt.

Auf diese vier Stellen kann man sehr gut den Satz Riemanns (a. a. O., S. 28) beziehen, in welchem er sagt, man solle sich hüten, Änderungen in den Skizzen als „Arbeiten auf dem Papier" anzusehen; vielmehr seien es „neue Niederschläge aus der Phantasie". Das ist ja eben das fabelhafte und für unsere Betrachtung wichtige, daß diese Niederschläge aus der Phantasie allemal wieder die für diesen Abschnitt richtige Länge von 18 Takten angenommen haben. Die Phantasie war also durch ein höheres Formgefühl geleitet oder gebändigt. Das großrhythmische (formale) Bewußtsein erweist sich auch hier wie in dem Falle der zwölf Überleitungstakte als das ursprünglichere, dem Einfall voraufgegangene Schöpfungsglied.

Auch der Gedanke, dem ganzen Satze zwei Takte mit zwei Akkordschlägen vorauszuschicken, ist ein rhythmischer zu nennen, wobei die harmonische Frage, ob es sich um einen D7- oder einen T-Dreiklang handeln sollte, erst in zweiter Linie kam, was ebenfalls aus den Skizzen zu belegen ist.

Endlich sieht man aus der Entwicklung, die das ganze erste Thema des Satzes in den Skizzen nimmt, daß die Art seines formalen Aufbaues vor aller melodischen und harmonischen Ausgestaltung feststand. Das Thema, wie es uns jetzt in der

Partitur vorliegt, ist, wenn ich mich der Ausdrucksweise meines Nibelungenbuches[1] auch hier bedienen darf, ein „Reprisenbar" (m — m — n — m):

I. Stollen: Hauptmotiv, erweitert durch elegische Wendung,
Harm.: T., Dp., D., Vollkad. . . . 12 T.
II. Stollen: Hauptmotiv, sequenzierend fortgesponnen,
Harm.: T., Sp., S., Halbkad. . . . 8 „
Abgesang: { Durchführungsteil: Kontrastmotive . . . . 12 „
Repriseteil: Hauptmotiv mit zweitaktigem Anschwung . . . . 10 „

Die Entwicklung dieses Themas können wir nun in Nottebohms Veröffentlichung fast ganz überblicken; „fast", sage ich, weil das Thema in seiner zuerst erscheinenden Gestalt bereits einen gewissen Grad von Reife darstellt, also bei Inangriffnahme dieses Skizzenbuchs vielleicht schon längere Zeit in Beethovens Phantasie oder auch schon in älteren Skizzenbüchern gekeimt hatte. In diesem Augenblick also waren die Abschnitte 1 und 2 des Themas (die beiden Stollen) so gut wie fertig, denn man darf nach Riemanns eingangs angeführtem Satze annehmen, daß die Synkopen des 5. und 6. Thementaktes in der Idee vorgelegen haben[2], wenn Beethoven der Kürze halber auch nur den ruhigen Baß notiert hat. Der 3. und 4. Abschnitt des Themas aber liegt in dieser Stufe des Werdeganges unseres Themas noch ganz im Dunkel. Trotzdem sieht man, daß es im Gefühl Beethovens sicher feststand, daß hier eine Kontrastepisode und dann eine Reprise des Hauptmotivs folgen müsse; mit anderen Worten: die Form der Stelle stand im Gefühl des Künstlers ganz fest, war das Primäre, während es noch unklar war, wie die zwei Abschnitte aussehen sollten. Für den kontrastierenden (3.) Abschnitt hatte Beethoven zuerst den oben (S. 411) mitgeteilten absteigenden Gang (Umkehrung des 3. Motivtaktes) gewählt, der eine gewisse Charakterähnlichkeit mit dem Allegrothema der Egmontouvertüre hat. Lange kommt Beethoven hiervon nicht los und erst ganz allmählich entwickelt sich auf dem Umwege über das ebenfalls auf S. 411 wiedergegebene Baßmotiv (welches später zur Krönung des Durchführungsteiles [T. 342—369 der Symphonie] verwendet worden ist) jene taktverschiebenden Sforzatoakzente, die jetzt den Abschnitt so energievoll gestalten. Die zeitliche Ausdehnung der Strecke aber ist von der I. Skizzenvariante ab immer auf 12 Takte (nur in der III. Skizze sind es 10) eingestellt gewesen, wobei es auch in der endgültigen Fassung blieb. Auch für den 4. Abschnitt war von Anfang an nur die formale Idee einer Wiederkehr des Hauptmotivs in glanzvollem Forte da. Ob diese in Es oder in B oder in B und Es stattfinden sollte, darüber schwankte Beethoven oftmals, nur der formale Gedanke der Abrundung blieb unverrückbar bestehen.

Wir haben also durch genaue Betrachtung des Werdegangs mehrerer Stellen aus dem ersten Eroicasatze den Beweis erbracht, daß das geniale Schaffen nicht immer vom „Einfall" ausgehen muß. Dies alles nach Pfitzner dem „Kitt" zuzu-

---

[1] A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei R. Wagner. I. Bd.: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen", Berlin 1924.

[2] Daß die Idee dieser Achtelsynkopen, ohne daß sie irgendwo notiert sind, schon bestanden haben muß, ist dadurch zu beweisen, daß sie in dem das Hauptmotiv verwandelnden Schlußsatz der 2. und 3. großen Skizze (welcher später wieder verworfen wurde) von neuem verwendet sind.

rechnen, ist bei Beethoven eine Ungereimtheit. Vielmehr muß man, in das Seelenleben dieses Genies sich versetzend, annehmen, daß er die Fähigkeit hatte, die musikalischen Energien, die in ihm vor Komposition des Satzes aufgespeichert waren, so stark zu empfinden, daß er die zeitliche Ausdehnung der zu ihrer Entladung nötigen rhythmischen Explosionen auch ohne bestimmte melodische Linie — nur mit irgend einem Energiegehalt angefüllt — abmessen konnte; anders ausgedrückt: daß er die formalen Wellen, in denen die Stimmung des Musikstückes ausschwingen mußte, manchmal vor allem anderen erkannte.

Um aber dem Vorwurf zu entgehen, als hätte ich einen solchen Schluß einem einzigen Werke des Meisters entnommen, will ich auch noch auf Werke anderer Art und anderer Perioden einen freilich etwas summarischen Blick werfen. Wir müssen dazu die anderen Skizzenbücher aufschlagen, das von Nottebohm im Jahre 1865 herausgegebene und die im II. Bd. seiner Beethoveniana vereinigten.

So erkennt man beim Entwurf des ersten Satzes der dmoll-Sonate op. 31/2 (Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven, 1865, S. 27) klar, daß ein Formschema hingeworfen wird, ohne daß über die Einfälle der Seitenthemen irgendetwas feststeht. Aber der formale Einfall, daß bei der Reprise ein Rezitativ eingeschaltet werden soll (das vorläufig noch ganz andere melodische Linien aufweist) ist für die Konstruktion des Satzes ausgemacht.

Die Überleitungsgruppe im ersten Satz der VIII. Symphonie (T. 13—37) ist in der gedruckten Partitur, wie in der ersten Skizze (vgl. Nottebohm, Beethoveniana II, S. 111) 25 Takte lang, gruppiert sich aber hier in 6 + 14 (+ 1 + 4) Takte, dort in 8 + 12 (+ 1 + 4) Takte.

Beethoven hat also bei Verlängerung der sechstaktigen Periode um 2 Takte der zweiten ebensoviel abgestrichen, weil ihm die zuerst erfühlte Gesamtlänge über alles ging.

Im dritten Satz der gleichen Symphonie, dessen Melodie zuerst ohne die einleitenden Takte erscheint, kommt plötzlich der Wunsch nach einer zweitaktigen Einleitung (N. B. II. 114), die so charakteristische dreifache Tonwiederholung aber ist noch nicht gefunden, sondern ein aufsteigender Gang. Der Gedanke war: zwei Takte müssen voraufgehen (großrhythmisches Gefühl!), ausgefüllt durch irgendwelche Aneinanderreihung des Motivs ♫. Wie diese Ausfüllung vor sich gehen sollte, war zunächst noch unwesentlich.

Wie oft hat sich der Einfall zum ersten Satz der VII. Symphonie (Allegro) gewandelt, während das rhythmische Gepräge von Anfang an feststand (N. B. II, 101—105).

In der Skizze zu op. 14/1 (N. B. II. 45) erkennt man zuerst einen formalen Gedanken, der allerdings später stark geändert wurde.

Bedeutsam ist, was Nottebohm über die Entstehung des Esdur-Klavierkonzerts (S. 30) sagt. Die Grundtonart sei von Anfang an festgestanden, das Thema aber unendlich oft verworfen und neuaufgestellt worden. Hingegen erschien die neue Formidee einer Klaviereinleitung ohne Benutzung der Hauptthemen bald in aller Klarheit in den bis zum Drucke festgehaltenen Harmonien.

Neben den Formgedanken, die wir so in den Noten selbst vor uns haben, sehen wir solche auch in mancher schriftlichen Bemerkung Beethovens. So lesen wir Nottebohm, Beethoveniana II,

S. 85: „Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16 bis 24 T.“

S. 162: „Hier muß es scheinen, als wolle man das Trio in D machen, jedoch geht es hernach überraschend in B“.

S. 479: „durchaus so ein Trio nur ein Stück“.

S. 499: „Cembalo variée dann Chorus“ „vielleicht mit einem Quartett anfangen ... finale, welches mit einem Quartett in Es anfängt“.

S. 287 wird das Thema zu op. 26 notiert, dann steht: „variée tutt a fatto — poi Menuetto qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo“: (Nun folgt die Notierung eines Allegros in $^2/_4$ in der Art des jetzigen Schlußsatzes; es ist aber ein gänzlich anderer Gedanke, nur die Rhythmik der schnellen Sechzehntelbewegung ist da.)

Aus alledem dürfte es deutlich geworden sein, welche Wichtigkeit im Schaffensprozeß bei Beethoven die Formgestaltung hatte, die oft noch vor jedem Einfall die Phantasie des Meisters beschäftigte. Der Objektivität zu liebe muß ich jedoch ausdrücklich feststellen, daß auch an den Formgedanken manchmal, genau wie an den melodischen Einfällen, eifrig gefeilt wird, diese also keineswegs immer unverrückbar dastehen. So verursacht beispielsweise die Gestaltung des letzten Satzes der IX. schwere Geburtswehen, wie aus S. 179—192 des genannten Buches hervorgeht. Auch die rhythmische Gestaltung des Finalethemas der VIII. (vgl. S. 116) macht Schwierigkeiten. Manche Formidee, beispielsweise die Zusammenschweißung der beiden letzten Sätze der V., stellt sich erst während der Arbeit ein (s. S. 229/230). Indessen muß man die Richtigkeit von Nottebohms Ausspruch beherzigen (Skizzenbuch v. 1803, S. 7), daß die Skizzen „auch manches verschweigen und daß wir vor allem was organisch heißt, aus ihnen am allerwenigsten erfahren“. Im allgemeinen kann man sich also wohl das zu eigen machen, was Thayer-Riemann II², S. 160 über Änderungen und Verbesserungen sagt: „Die Manuskripte zeigen, daß diese zuweilen sehr zahlreich waren, wenn sie sich auch selten bis auf eine Änderung in der Form, eine Umgestaltung in der Hauptwirkung ausdehnten, ausgenommen um dieselbe zu erhöhen oder sie unerwarteter und überraschender zu machen“. Der später folgende Satz trifft am besten das Geheimnis dieser Schaffensart: „Es ist eines der charakteristischen Kennzeichen des Genies, daß es gleichsam instinktmäßig die Teile eines Werkes dem Ganzen unterordnet und ihnen meistens ohne Reflexion die ihnen angemessenen Formen und Verhältnisse gibt. Mit einem Blick faßt er das Ganze auf, sieht das Ende vom Anfang aus und schreitet mit sicherem Schritte dem vorgesetzten Ziele zu“. So sind auch Beethovens Worte (zu Schlösser) zu verstehen: „so verläßt mich die zugrunde liegende Idee“ (hier ist die musikalische, von der er vorher spricht, gemeint, und keineswegs etwa eine dichterische) „niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen“.

Es ist jedenfalls klar, daß das konstruktive Element im Werdegang einer Komposition einen hervorragenden Raum einnimmt, daß es manchmal die Phantasie des Schöpfers sogar vor den melodischen Einfällen beschäftigen kann und daß daher Pfitzners Theorie von der Allgewalt des Einfalls einer Einschränkung bedarf.

Die in der Seele des Komponisten angesammelte musikalische Energie kann sich auf vierfache Art zu entladen beginnen:

1. mit einem durch spontane Phantasietätigkeit hervorgebrachten melodischen Einfall,
2. mit einem durch gewollte Phantasietätigkeit geschaffenen melodischen Gedanken,
3. mit einem durch spontane Phantasietätigkeit erfühlten rhythmisch-formalen Schwung,
4. mit einem durch gewollte Phantasietätigkeit erschauten rhythmisch-formalen Bild.

Dieses Ergebnis scheint mir grundsätzlich übereinzustimmen mit dem, was Nottebohm (Skizzenbuch v. 1803, S. 5/6) sagt: „Trotz solchen Durcheinanderarbeitens zeigt sich, daß Beethoven in der Regel von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, daß er dem ersten Konzept treu blieb und die einmal erfaßte Form bis ans Ende durchführte. Es kommt aber auch das Gegenteil vor, und das Skizzenbuch kann einige solche Fälle aufweisen, wo nämlich Beethoven im Verlaufe einer Arbeit von der ursprünglich erfaßten Kunstform auf eine andere geführt wurde, so daß am Ende etwas anderes zutage kam, als anfänglich vorgenommen war .... so können wir zwei verschiedene Arten unterscheiden. Beide lassen sich durch entsprechende Skizzengruppen belegen. Bei der einen Skizzengruppe waltet die thematische Gestaltung vor; die erste Skizze bricht gleich mit dem Hauptthema ab und beschränkt sich die folgende Arbeit darauf, den einmal hingeworfenen thematischen Kern so zu verändern und umzubilden, bis er zur Durchführung geeignet erscheint; dann wird ein gleiches mit den Mittelpartien vorgenommen; überall sehen wir Ansätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erst außerhalb des Skizzenbuchs entgegen, in der gedruckt vorliegenden Komposition, wo dann die Teile, die im Skizzenbuch zerstreut auseinanderliegen, zusammengestellt erscheinen. Bei der andern Skizzengruppe ist die thematische und motivische Arbeit ausgeschlossen; jede Skizze ist auf ein Ganzes gerichtet und gibt ein abgeschlossenes Bild; gleich die erste gibt den vollständigen Umriß zu einem Satzteil; die nächstfolgenden erscheinen als vollständige Umarbeitungen der ersten, als andere Lesarten, wobei es teils auf eine Veränderung des summarischen Charakters, teils auf eine Umgestaltung im Großen, auf eine Ausbildung der Mittelpartien u. dgl. abgesehen ist. Diese beiden Fälle bezeichnen wohl die entgegengesetztesten Wege die denkbar sind".

Es ist geradezu unerfindlich, warum Pfitzner der Form eine so untergeordnete Bedeutung zuerkennt. Ein wirklich selbsttätiges Herauswachsen der Form aus dem Inhalt scheint er gar nicht zu kennen. Meistens sieht er in den Musikstücken, ja sogar in Wagners Musikdramen eine Zusammenfügung von „Einfällen", von „Momenten" mittels „musikalischen Kitts". Selbst in dem Satze (D. n. Ästh., S. 102) „Die sinnvolle Anordnung so eines Verlaufes in ein gesetzmäßiges, dem Wesen der Musik angepaßtes Schema wäre dann Architektonik; und die höchste Vollendung derselben, bei der nicht die Form die Themen aufzunehmen, sondern die Themen die Form zu schaffen scheinen, der Organismus einer Komposition" — selbst in diesem Satze zeigt das Wort „scheinen", daß Pfitzner innerlich an eine organisch gewachsene Form nicht glaubt.

Wer natürlich in der „Form“ nur den begrifflichen, kahlen Typus sieht und nicht die bunte Mannigfaltigkeit der rhythmischen Schwerpunkte, der mag bei Formuntersuchungen ein gewisses Frösteln empfinden. Mit dem Typischen der musikalischen Form ist nur soviel gewonnen, wie mit dem Typischen in der Natur. Wird irgend jemand, der den Begriff des Pflanzentyps Orchis kennt, deshalb darauf verzichten, die bezaubernden Gestaltvariationen der 2000 Arten dieser buntblütigen Familie wenigstens annähernd kennen zu lernen? Aber in der musikalischen Formenlehre begnügen wir uns mit der plumpesten Herausschälung des Gröbsten. Sind denn die orchideenartigen Varianten beispielsweise der Sonatenform weniger fesselnd?

Es ist ein Unglück, daß man sich gewöhnt hat, beim Worte Form an etwas Äußerliches zu denken und diese immer in Gegensatz zum „Inhalt“ zu setzen. So scheuen sich oft auch gute Köpfe, von ihr zu viel zu reden, um ja nicht für oberflächlich zu gelten. Form ist vielmehr ganz dasselbe wie der Inhalt, wenn er eben Erscheinung wird, d. h. überhaupt zu leben beginnt. Form ist Groß-Rhythmik, also der Atem des Kunstwerks, und die Art seines Atmens der tiefste Ausdruck seines Innenlebens. Der konstruktive Aufbau eines Musikstückes ist sein Geist. Worin zeigt sich denn der Geist eines Bauwerkes, einer Halle, eines Domes? Im architektonischen Aufbau, der die Schwerkraft meistert. Auch die Musik muß Spannkräfte und innere Strebungen meistern, und das tut sie durch die ihrem innersten Wesen entsprechenden zeitlichen Energieentladungen. Die hier erscheinende Groß-Rhythmik, ihre Form, ist ihr Geist.

Bei Beethoven arbeiten sich also — dies scheint mir aus den Skizzen unzweifelhaft hervorzugehen — Melodik und Rhythmik (die Harmonik verbindet sich offenbar mit jedem dieser Elemente) wechselweise in die Hände.

Bei Pfitzner, sofern er sich selbst richtig kennt, ist dagegen stets der melodische Einfall das Primäre und wird alles andere mit mehr oder weniger verstandesmäßiger Mühe als „Kitt“ beigefügt[1]. Eine genaue Untersuchung seiner Werke in der Art, wie ich den „Ring des Nibelungen“ in dem oben angeführten Buche zergliedert habe, würde ergeben, ob Pfitzner nicht aus sehr begreiflicher mangelhafter Selbsterkenntnis irrtümlich sich selbst schlechter gemacht hat, als er ist; ob nicht auch bei ihm spontan gewachsene, wirklich organische Formen leben.

Jedenfalls haben wir in unserer Untersuchung zwei Werte erkannt, welche unzweifelhaft die Kraft haben, aus ungeborenen musikalischen Energien im Verlaufe des musikalischen Schaffensprozesses ein musikalisches Kunstwerk zu erzeugen. Gleichzeitig damit wird uns aber die Erkenntnis, was in diesen Prozeß nicht eingreift: das ist irgendeine außermusikalische, dichterische oder philosophische Idee. Hier können wir unseren beiden Gewährsmännern mehr glauben, als den geistreich sein wollenden Erklärern, welche in jedem Werke einen einer anderen Welt angehörigen Spiritus rector herausschnüffeln zu können glauben.

Pfitzner wettert ja bekanntlich in seiner zweiten Streitschrift unaufhörlich gegen solche Unterstellungen Bekkers. Nur zwei Sätze daraus seien hier angeführt. S. 16: „Wie weit außermusikalische Elemente bei einer musikalischen Kompositon mittätig

[1] Pfitzner, Vom musik. Drama, S. 107: „Eine musikalische Komposition ist, so wenig hoch es auch klingt, weiter nichts als eine ‚Zusammensetzung‘ von lauter Gegenwarten, greifbaren Einheiten, die eine an sich wesenlose Form füllen ...“

sind, ist zu ermitteln eine heikle Sache und letzten Endes das Geheimnis des Komponisten". S. 19: „Eine poetische Idee kann meinetwegen die musikalische Inspiration anregen — das kann ein Glas Wein auch — . . . aber die musikalische Leistung besorgt das musikalische Talent".

Bei Beethoven suchen die Programmusiker gern dessen Ausspruch hervor: „Ich wünsche, daß er fortfahre, das Höhere und Wahre im Gebiethe der Kunst immer mehr und mehr aufzudecken; dieß dürfte das bloße Silbenzählen wohl nach und nach in Abnahme bringen". Man bedenke aber dagegen die bedeutsame Äußerung Schlösser gegenüber, die noch viel wichtiger ist, weil Beethoven da gerade ans Schaffen gedacht haben muß: „. . . Stimmungen, die sich beim Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen". Setzt sich Beethoven hiermit nicht gerade in Gegensatz zu einem Dichter, indem er sagt, daß die Stimmung bei ihm einen anderen Weg ginge wie bei einem Dichter? Dort verwandeln sich die Stimmungen in Begriffe, poetische Vorstellungen, beschreibende Bilder, Verse und Reime, hier wird nur das Gefühl erfaßt, welches sich in Melodien, Harmonien, Rhythmen und gewissen Energiewellen niederschlägt, die zu erkennen das innere Ohr des Genies nötig ist.

Die Tatsache, daß bei Beethoven sichtbarlich vor dem Einfall manchmal etwas allgemein Künstlerisches, Undeutliches dagewesen ist, konnte viele Ausleger dazu verleiten, die besondere Wirkung einer poetischen Idee in diese Stelle des Schaffensaktes einzuschieben, weil die Wirksamkeit der konstruktiven Empfindung, des großrhythmischen, formalen Gefühls, welches eben hier im folgerichtigen Fortgang der rein musikalischen Kausalitätsreihe eingreift, bisher keine genügende Beachtung gefunden hat. Ich möchte nicht in den Ruf kommen, als wollte ich einem ganz flachen, äußerlichen Musizieren das Wort reden. Sicher ist bei jedem tieferen Musiker im geheimsten Konzeptionsmomente, wo die Kunstarten überhaupt noch nicht getrennt sind, wo nach Wagner nur die Kunst schlechthin waltet, auch eine poetische Idee mitenthalten, die dem Programmusiker deutlicher, dem „absoluten" Musiker aber ganz unklar oder gar nicht zum Bewußtsein kommt. Sowie aber das Gehirn die Ausdrucksart, in der es den Kunstinhalt niederschlagen will, gewählt hat, kann in diesen Prozeß die andere Kunstart nicht mehr sich einmischen. Ich glaube, es ist gut, sich hierbei in der Art eines Vergleichs das Verhältnis der vorstellbaren Natur zu ihrem Innern zu vergegenwärtigen. Mag man dieses Innere nun Ding an sich, Absolutum, Wille oder Gott nennen, immer ist jedem wissenschaftlich Gebildeten klar, daß diese Begriffe in der Ursachenreihe der Naturgesetzte, in dem Fortgang der Reize und Motivationen nichts zu suchen haben. Die poetische Idee als Grundlage eines Musikstücks kann gleichsam die Rolle des Dinges an sich spielen, gerade so gut, wie umgekehrt bei einem Dichter ein musikalisches Gefühl als stets vorhandener, aber unaussprechlicher Untergrund da sein kann. Aber eine Musikwissenschaft, die in den Schaffensprozeß der Tonkunst immer den Notbehelf der poetischen Idee einfügen muß, steht auf dem Standpunkt jener Geschichtsbücher, die in der Entwicklung der Weltgeschichte alle Augenblicke den lieben Gott als handelnde Person einführen. Ein Historiker, der sich solche Inkonsequenz in wissenschaftlicher Schärfe verbittet, muß kein Gottesleugner sein — im Gegenteil — und ein Musikgelehrter, der den rein musikalischen Werde-Gesetzen nachspürt, ohne das „Unaussprechliche" stets im Munde

zu führen, braucht deshalb den Schimpf Beethovens auf die „Silbenzähler" noch nicht auf sich zu beziehen. Sandberger hat in seinem Aufsatz „Zur Geschichte der Beethovenforschung und Beethovenliteratur"[1] in erschöpfender Weise das Anwachsen der Richtung geschildert, die in der Musik das „Höhere und Wahre" mit Beethoven aufdecken wollte. Er verhehlt auch nicht, daß er sich innerlich dieser Richtung verwandt fühlt, wie jeder tiefer empfindende Komponist. Ich glaube, daß auch diejenigen ihm ganz nahe stehen, die die Existenz dieses „Höheren und Wahren" keineswegs leugnen, aber der Meinung sind, daß es nicht beschrieben werden kann (wie ja auch das Ding an sich unvorstellbar ist), und daß es nur ein sehr unvollkommener Ersatz ist, sich dabei der immer wieder gleichen umschreibenden Bilder zu bedienen. Was einem R. Wagner gelungen ist, wenn er — „ein Genie, in der Seele des anderen lesend"[2] — den Inhalt der IX. Symphonie durch Faust-Zitate erklärt, das wird ein trauriges Machwerk, wenn jeder Tagesschriftsteller mit seinen eigenen Worten den hehren Geist tiefer Tonstücke erschöpfen zu können sich einbildet. Geister wie Beethoven und Wagner haben das Recht, Metaphysiker zu sein, aber selbst Wagner betont (Ges. Schr. ²I, S. 147), daß auch, wenn äußere Ereignisse den Komponisten zur Produktion hindrängen, „diese großen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden" seien, „so daß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt". Um wieviel mehr müssen wir Wissenschaftler scharfe logische Grenzen ziehen und einsehen, daß das fortwährende Hereinzerren poetischer Bilder[3], wie dies in der Musikführerliteratur üblich geworden ist, doch recht nahe an das Dreschen hohler Phrasen führt, die selbst bei einem Gelehrten wie Kretzschmar, wenn er Bände lang Konzertführer schreibt, nicht ausbleiben können.

Ich wollte durch die Untersuchung der Eroicaskizzen nur beweisen, daß die dort zutage tretenden Lücken vor der Bildung des „Einfalls" keineswegs auch Lücken in der musikalischen Ursachenreihe ergeben, welche durch außermusikalische Gedanken überbrückt werden müßten[4], sondern daß vielmehr hier die durchaus musikalische Kraft der rhythmischen Spannungsverteilung in Wirksamkeit tritt, die konstruktive Formempfindung, die bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist.

---

[1] Beethovenaufsätze (München 1924), S. 11.

[2] Sandberger mündlich in seiner Beethovenvorlesung.

[3] „Die Versuche, den Inhalt einer Symphonie ohne Titel oder Programm mit der Unterlegung bestimmter Vorgänge zu interpretieren" verurteilt Sandberger a. a. O., S. 38—40.

[4] Geschieht dies trotzdem, wie z. B. in Berlioz' „Roméo und Julia", so sieht man, daß auch R. Wagner, den man gern für das Vorherrschen der dichterischen Idee in Anspruch nimmt, ein „unleugbares Mißbehagen" empfand. Vgl. R. W.s Ges. Schr. ²V, S. 193ff.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1925

Aachen (Technische Hochschule)

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe: Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrhundert (Fortsetzung), einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Melodien des deutsch-schweizerischen reformierten Kirchengesangbuchs. — Einführung in die Musikgeschichte. — Im Anschluß daran: Musikgesch. Quellen und Literatur. — Seminar: Schweizerische Musikgeschichte. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stilerläuterungen.

Dr. Wilhelm Merian: Geschichte der Notation mit bes. Berücksichtigung der Mensuralnotation. — Lautentabulaturen, mit Übungen im Übertragen.

Dr. Jacques Handschin: Die Musik des Mittelalters I: Einstimmige Musik (Choral, Lied, Tanz), einstündig. — Das russische Lied (Volkslied, Kunstlied), einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: Geschichte der Klaviermusik, vierstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Theoretiker des 17. Jahrhs.), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar (Klaviermusik), zweistündig. — Collegium musicum (zweistündig).

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Romantiker, 3. Teil (Schumann und Chopin), einstündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Grundlagen der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. — Übungen zu den Grundzügen der Musikgeschichte, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Deutsche Musikgeschichte des 16. u. 17. Jahrhs., zweistündig. — Evangelische Kirchenmusik von Bach bis zur Neuzeit, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Musikinstrumente als Grundlage der Musikgeschichte, zweistündig. — Musikinstrumentenkundliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Probleme der Musikerziehung, zweistündig. — Übungen zur Musikerziehung, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Psychologie der Gehörserscheinungen, einstündig. — Vergleichend-musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Prof. Dr. Karl Ludolf Schäfer: Psychophysiologie des Gehörs und der Stimme, einstündig. — Musikalisch-akustisches Praktikum, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge I, zweistündig. — Glockenwesen und kirchlicher Gebrauch der Glocken, zweistündig. — Chor- und Einzelübungen zur musikalischen Liturgik, vierstündig.

Lektor Dr. Fritz Blume: Hauptprobleme der Liedkomposition im 19. Jahrhundert (Schubert bis H. Wolf), zweistündig. — Übungen über einige Grundfragen zum neueren deutschen Liede, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Mersmann: Mozart, einstündig. — Vergleichende Musikgeschichte (Übungen), einstündig. — Arbeitsgemeinschaft: der polyphone Satz (analytische Übungen), zweistündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Allgemeine Musikgeschichte: R. Wagner seit den „Nibelungen“ und die Neuromantik bis zu seinem Tode, zweistündig. — Übungen zur Harmonik für Vorgeschrittene (Choraltechnik und Analyse von Kunstwerken), zweistündig. — Proseminar: Klassische Kammermusik mit bes. Berücksichtigung des Streichquartettstils, einstündig. — Seminar: Die Kirchentonarten und ihre Entwicklung in der Mehrstimmigkeit bis 1600, einstündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Zulauf), zweistündig.

Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Einführung in die Stilgeschichte der Orgelliteratur II: Joh. Seb. Bach (mit anschließenden Vorführungen im Münster), einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel (Praktikum und Hospidium), zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Der strenge kontrapunktische Satz, zweistündig. — Richard Wagner, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Grundfragen der musikgeschichtlichen Betrachtung, zweistündig. — Beethoven und die Romantik, zweistündig. — Kolloquium über Schönbergs Harmonielehre, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Orgelbau und Registrierung, zweistündig. — Fragen der musikalischen Praxis, zweistündig. — Dirigierübungen, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Grundriß einer Geschichte der Instrumentalmusik bis Beethoven, zweistündig. — Seminar: Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig. — Proseminar für Anfänger, zweistündig. — Übungen für die Oberstufe, zweistündig. — Collegium musicum: Studium ausgewählter Meisterwerke, zweistündig.

Im Akad. Inst. f. Kirchenmusik: Prof. Dr. Johannes Steinbeck: Geschichte des christlichen Kirchenlieds, bes. in der evangelischen Kirche, einstündig. — Kursus in Stimmbildung u. liturgischem Gesang, einstündig.

Domkapellmeister Siegfried Cichy: Übungen des St. Cäcilienchors und der Instrumentalklasse, zweistündig. — Harmonielehre, eineinhalbstündig. — Kontrapunkt, nach P[illegible]strina, eineinhalbstündig.

Technische Hochschule

Dr. Hermann Matzke: Der Kampf um die Musikanschauung der Gegenwart und seine realen Grundlagen, einstündig. — Praktisch-musikalische Übungen, gemeinsam mit dem Akad. Musikverein a. d. Technischen Hochschule, zweistündig. — Einführung in eine zeitgemäße Harmonielehre, eineinhalbstündig.

[In der zweiten Hälfte des W.-S. hat Dr. Matzke gelesen: Musikalische Grundbegriffe als Bestandteil der Allgemeinbildung, einstündig. — Praktisch-musikalische Übungen, zweistündig.]

Danzig (Technische Hochschule)

Privatdozent Dr. Gotthold Frotscher: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Goethe und die Musik, einstündig. — Harmonielehre I, einstündig. — Anleitung z. Partiturlesen, einstündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Kammermusik, zweistündig. — W. A. Mozart, einstündig. Collegium musicum, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Thema und Stundenzahl noch unbestimmt.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Italienische und deutsche Renaissance (das Zeitalter Palestrinas), zweistündig. — Seminar: Übungen zur Geschichte des Rhythmus, zweistündig. — Anleitung zum Unterricht: das Erklären von Musikwerken und Normen der Kritik, zweistündig. — Collegium musicum: Niederländische, italienische und deutsche Werke des 16. Jahrhunderts, vokal und instrumental, vierstündig. — Vorkurse: Theorie.

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied (hymnologisch und liturgisch), zweistündig. — Liturgische Übungen. — Orgelspiel. — Musiktheorie. — Sprechkurs — Akademischer Chorverein. — Orgelvorträge.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Händel, I. Teil, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig. — Analytische Besprechung ausgewählter Werke des 18. Jahrhunderts mit anschließendem Collegium musicum, zweistündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Einführung in die Geschichte der Musiktheorie und ihre Probleme, zweistündig. — Die letzten Werke Beethovens und ihre Stellung zur deutschen Klassik und Romantik in der Musik, einstündig. — Musikgeschichtliches Kolloquium im Anschluß an Denkmälerausgaben, zweistündig. — Seminar: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Schriften (mit Referaten), zweistündig. — Collegium musicum (gemeinsame Ausführung alter Musik) (vocaliter et instrumentaliter), je zweistündig.

Dr. Hermann Erpf: Die Sonatenform (Übungen zur musikalischen Analyse für Anfänger), zweistündig. — Harmonielehre II (Satztechnik der Romantik), zweistündig. — Analysen zeitgenössischer Musik, einstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Haydn, Mozart, Beethoven, dreistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller, zweistündig. — Cantus missae et officii, exercitia practica, einstündig. — Kolloquium über besondere Materien, einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Einführung in die Musikgeschichte, vierstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene in zwei Gruppen, je zweistündig. — Liturgische Übungen im praktisch-theologischen Seminar und Einführung in die Musiktheorie als Vorbereitung dazu, je zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Französische Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert, zweistündig. — Das deutsche Lied im 18. Jahrh., einstündig. — Musikgeschichtliche Quellenkunde (durch eine Hilfskraft), einstündig. — Seminar: Übungen in der metrischen Analyse (hauptsächlich an Werken Franz Schuberts), zweistündig. — Proseminar: Paläographische Übungen für Anfänger, zweistündig. — Collegium musicum: Historische Kammermusikübungen, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunktische Übungen, einstündig. — Instrumentationsübungen, einstündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung. — Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen).

Prof. Dr. Georg Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik. — Musikästhetisches Kolloquium.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I. — Theorie des Kontrapunkts II.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Schuberts Liederkreise, einstündig. — Gegenwärtige Bühnenkomposition, einstündig. — Anton Bruckner, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Musikalische Probleme des Minne- und Meistergesangs, dreistündig. — Hauptmeister des deutschen Lieds im 19. Jahrhundert, einstündig. — Seminar, Unterstufe: Übungen und Quellenlektüre zu Luthers kirchenmus. Tätigkeit, zweistündig. — Seminar, Oberstufe: Arbeiten über Gebildeten-Tenores des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum: Kammermusik des 17. u. 18. Jahrhunderts, zweistündig.

Dr. Hermann Halbig: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, vierstündig. — Kompositionstechnik der Gregorianik, zweistündig.

Akad. Musikdirektor Dr. Hellmuth Poppen: Harmonielehre 1. Teil, zweistündig. — Harmonielehre 2. Teil, zweistündig. — Musik. Formanalyse, einstündig. — Anleitung z. Generalbaß, einstündig. — Orgelunterricht.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Die musikalischen Strömungen seit Beethovens Tod, zweistündig. — Der Formbegriff in der Musik, einstündig. — Paläographie des Mittelalters, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. — Collegium musicum: Erklärung und gemeinsame Ausführung von Kammer- und Orchestermusik des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Proseminar, zweistündig. — Seminar: Über die Sinfonie des 18. Jahrhunderts, zweistündig.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Sinfonie, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Dr. Reinhard Oppel: Analyse I, für Anfänger, einstündig. — Analyse II, für Fortgeschrittene, einstündig. — Harmonielehre, einstündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Einführung in die Systematik der Musikgeschichte, einstündig. — Mozart als Opernkomponist, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig; b) Lektüre ausgewählter musikgeschichtlicher Schriften des 18. Jahrhunderts, einstündig; c) Kolloquium über G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, einstündig.

Dr. Willi Kahl: Geschichte und Praxis der Wiederbelebung älterer Musik, einstündig.

Dr. Georg Kinsky: Geschichte der Saiteninstrumente, einstündig. — Einführung in die Musikbibliographie, einstündig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Oper, zweistündig. — Die Musikinstrumente (als Einführung in die Soziologie der Musik), einstündig. — Seminar: a) für Anfänger: Einführung in die Musikgeschichte; b) für Vorgeschrittene: Lektüre ausgewählter Schriften zur Ästhetik der Oper, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig. — Geschichte der geistlichen Musik, für Studenten der Theologie und Kirchenmusik, einstündig. — Lehrgänge des Instituts für Kirchen- und Schulmusik.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Geschichte des Oratoriums (in Auswahl), zweistündig. — Proseminar (für Anfänger und Fortgeschrittene), zweistündig. — Seminar: Stilkritik, zweistündig. — Collegium musicum vocale (zweistündig) et instrumentale (zweistündig).

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg, zweistündig. — Rich. Wagner im Zusammenhang mit der deutschen Geisteswelt des 18. u. 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Lektüre ausgewählter Schriften Rich. Wagners, zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Harmonielehre, zweistündig. — Übungen in musikalischer Theorie und Praxis, zweistündig.

Lektor Prof. Dr. M. Seydel: Stimmbildung u. Vortragskunst, einstündig. — Gesangsübungen, einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Die Musik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Geschichte der Kirchenmusik, einstündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Seminar: Übungen zur Hauptvorlesung, zweistündig. — Collegium musicum, zweieinhalbstündig. — Chor-Übungen und -Aufführungen, zweieinhalbstündig. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweistündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, II. Teil (Deutschland), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, eineinhalbstündig. — Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft, einstündig. — Gemeinsam mit Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig; b) Harmonielehre für Anfänger, zweistündig; c) Kontrapunkt, 2. Kurs, einstündig; d) Praktische Übungen in der Ausführung historischer Kammermusik, zweistündig.

Prof. Dr. H. L. von der Pfordten: Beethovens Leben und Werke, vierstündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Die Musik der Troubadours (Trouvères), Minne- und Meistersinger, zweistündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Geschichte des gregorianischen Chorals mit praktischen Übungen, nur für Theologen, zweistündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: J. S. Bachs Gesangswerke, Formen und Stil, zweistündig. — Geschichte der Orchestermusik, II. Teil, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistg.

Dr. Paul Nettl: Geschichte der Oper (Fortsetz.), einstündig.

Lektor Univ.-Musikdirektor Hans Schneider: Fortsetzung des musiktheoret. Kurses vom Wintersemester mit praktischen Übungen, dreistündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Beauftragter Dozent Dr. Hermann Keller: Mozart II (Opern), einstündig. — Ausgewählte Analysen klassischer Werke, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Joseph Haydn, einstündig. — Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, einstündig. — Seminar: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt in zwei Kursen, je zweistündig. — Übungen im Chorgesang (Akad. Musikverein), zweistündig. — Übungen im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Ulm (Hochschule für Kirchenmusik)

Dr. Hermann Bäuerle: Kirchenmusikalische Gesetzeskunde (Erklärung des Motu proprio Pius' X.). — Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals. — Chordirektion mit Partiturkunde.

— Theorie des kirchlichen Orgelspiels. — Geschichte der Kirchenmusik. — Kontrapunkt mit Palestrinakunde. — Repertoir des Kirchenchors. — Formenlehre.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Genie und Entartung in der Musik, zweistündig. — Musikalische Komik und Komödie, einstündig. — Psychologie der musikästhetischen Grundphänomene, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Wesen und geschichtliche Entwicklung der Sinfonie bis zur klassischen Vollendung, zweistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Händels Oratorien, vierstündig. — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetz.), vierstündig.

Dr. Egon Wellesz: Probleme der Musik der Gegenwart, einstündig.

Dr. Alfred Orel: Die nachklassische Sinfonie, zweistündig. — Palestrina und Orlando Lasso, einstündig.

Dr. Robert Haas: Vorstufen der Operngeschichte, zweistündig. — Claudio Monteverdi, zweistdg.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Aufgaben und Methoden der Musikwissenschaft, zweistündig. — Stilkritische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung ausgewählter Instrumentalwerke, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Minne- und Meistersänger bis zur Zeit von Hans Sachs, einstündig. — Lektüre ausgewählter Proben aus mittelalterlichen Theoretikern, mit Übungen, eineinhalbstündig. — Die Tanzmusik im 17. u. 18. Jahrhundert, einstündig. — Messe- und Chorkompositionen von Bach bis zur Neuzeit, zweistündig.

Dr. Fritz Gysi: Programmusik, ihr Wesen und ihre Geschichte, zweistündig. — Übungen: Erklären und Bestimmen ausgewählter Tonwerke, ein- bis zweistündig.

Dr. A. E. Cherbuliez: Franz Schubert, einstündig. — Abriß der schweizerischen Musikgeschichte, einstündig. — Orgelbau- und Orgelmusik, einstündig. — Bau, Geschichte und Verwendung der Orchesterinstrumente, zweistündig. — Übungen: Methodik der Gehörbildung u. des Musikdiktats, ein- bis zweistündig.

Bücherschau

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Hrsg. v. Gustav Bosse. 8°, 352 S. Regensburg 1924, Gustav Bosse Verlag.

Der Almanach des Regensburger Verlags geht jedesmal über die Absicht der bloßen Verlags-Propaganda weit hinaus — was jedenfalls die beste und schönste Verlagspropaganda ist. So enthält auch dieser Doppeljahrgang unter seinem bunten Inhalt wieder ein paar ad hoc geschriebene wertvolle Aufsätze in einem Zyklus „Die deutsche romantische Oper", der freilich nicht einheitlich behandelt ist: ein Artikel von Max Hehemann beleuchtet Wagners Verhältnis zur Gegenwart, indes die andern durchweg gehaltvollen Studien der Reihe: Herm. Aberts „Romantisches in Mozarts und Beethovens Opern", Karl Blessingers „Die romantischen Elemente in den Opern Franz Schuberts", Erwin Krolls „Die Opern E. T. A. Hoffmanns"; Eugen Tharis „C. M. von Weber", Heinrich Burkards „Biedermeier der Opern-Romantik", Max Steinitzers

„H. Marschner", L. K. Mayers „Spohr und sein Faust" und Paul Ehlers „Romantik in den nachwagnerischen Musikdramen" rein historisch gerichtet sind. Von den übrigen Beiträgen, die in unserm Leserkreis besonders interessieren, sei ein von Georg Kinsky mitgeteilter und glossierter Brief von Peter Cornelius an Dr. Carl Gille (vom 17. Juni 1865) hervorgehoben: er zeigt, mit welcher Hellsichtigkeit Cornelius seine Stellung zu Wagner beurteilte — eine tiefe Bitterkeit gegen Wagner spricht aus ihm; ferner die Mitteilung von „Max Regers Einzeichnungen in den Symphonien von Johannes Brahms" durch Hugo Holle, — eine Mitteilung, die geschichtlich sehr wertvoll ist, auch für den späteren klangseligen Reger sehr bezeichnend, so problematisch manche dieser Retuschen der Nachwelt erscheinen mögen. A. E.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1925. 8⁰, 160 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

Im Mittelpunkt dieses — mit Ausnahme des Pappeinbands — schön und reich ausgestatteten zweiten Jahrbuchs steht Goethe, den mit dem Haus Breitkopf so frühe, wenn auch wieder früh gelöste Beziehungen verbunden haben. Ein Aufsatz von Julius Vogel befaßt sich denn auch mit „Goethe und der Familie Breitkopf", vor allem mit dem Magister Bernhard Theodor Breitkopf, der, ein Altersgenosse Goethes, 1768 eine Anzahl der Leipziger Gedichte des jungen Studenten komponierte und 1770 publizierte; die Veröffentlichung von Goethes Briefwechsel mit Christoph Gottlob und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf dokumentiert nur reine Geschäftlichkeiten, wir erfahren von Goethes Verlangen nach C. Ph. Em. Bachschen Klaviersonaten, wir bemerken, daß er zahlender Abonnent der Allgemeinen Musicalischen Zeitung war. Wertvoll sind die „Beiträge zum Weimarer Konzertleben 1773—1786", die Wilhelm Hitzig den Briefen des Weimarer Hofkapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf an den Leipziger Verlag entnimmt, sowie Wilhelm Lütges Aufsatz über „Die Glasharmonica, das Instrument der Wertherzeit"; ein Beitrag von Theodor v. Frimmel über „Goethe und Beethoven" ist wenigstens in der exakten Zusammenstellung von Daten nützlich, auf so engem Raum ist das Thema überhaupt nicht zu lösen. Der bedeutendste Beitrag ist der von Alfred Heuß über „Neuzeitliche Lieder auf Gedichte von Goethe", der, auf neue Kompositionen Goethescher Gedichte durch Othmar Schoeck, Hermann Zilcher und Heuß selbst exemplifizierend, wieder Prinzipielles zur Erkenntnis des Strophenliedes aussagt. A. E.

Beethoven. Briefe, Gespräche, Erinnerungen. Ausgew. u. eingel. von Paul Wiegler. (Das kleine Propyläenbuch.) kl. 8⁰, 160 S. Berlin [1925], Propyläen-Verlag. 2.50 Rm.

Blom, Eric. Stepchildren of Music. 8⁰. London 1925, Foulis & Co. 6 s.

Blume, Friedrich. Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert. Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 1. gr. 8⁰, V, 151; IV, 58 S. Leipzig 1925, F. Kistner & C. F. W. Siegel. 8 Rm.

Bonaventura, Arnaldo. Giacomo Puccini. L'uomo, l'artista. 4⁰, 45 S. Livorno 1925, Giusti.

Braun, G. Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur. 8⁰, 50 S. Stuttgart 1924, Mimir. 1 Rm.

Bruger, Hans Dagobert. Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute, Baßlaute, doppelchörige u. theorbierte Laute. 2 Tle. Tl. 1, Heft 2. 4⁰, VIII, S. 41—87. Wolfenbüttel 1925, J. Zwißler. 5 Rm.

Choralbuch zum evangel. Gesangbuch für Ost- und Westpreußen, bearb. v. einer Kommission der Provinzialsynoden. Hrsg. v. dem Ev. Konsistorium d. Prov. Ostpreußen. 4. Aufl. XV, 288, 34 S. Breslau 1925, Ferd. Hirt. 8 Rm.

Dalcroze, E. Ritmo — Musica — Educazione. 4⁰, 387 S. Mailand 1925, U. Hoepli.

Dumesnil, René. Le monde des musiciens. 8⁰. Paris 1924, Crès & Cie. 7.50 Fr.

Durand, Jacques. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 8⁰. Durand & Fils. 6.25 Fr.

Fraccaroli, A. La vita di Giacomo Puccini. 8⁰, 230 S. Mailand 1925, Ricordi. 22 L.

Friedland, Martin. Kritik als kulturphilosophisches Problem. Sonderdruck der „Allg. Musik-Ztg." 1925, Nr. 1—6. 8⁰, 40 S. Berlin-Schöneberg 1925, Verlag d. Allg. Musik-Ztg.

Frimmel, Theodor v. Beethoven-Forschung. Lose Blätter. Heft 10. 8°, S. 37—60. Mödling 1925, J. Thomas. 1 Rm.

Gaßmann, Alfred Leonz. Die Tonbildung (Kultur des Wohlklangs, rhythm. Straffheit u. dynam. Schönheit) der Harmonie- u. Blechmusiken. op. 60. 15×23,5 cm, 75 S. Zürich [1925], Gebr. Hug & Co. 2 Rm.

Giani, R. Gli spiriti della musica nella tragedia greca. 8°, 146 S. Mailand 1924, Bottega di Poesia. 7 L.

Grew, Sydney. Masters of Music. 8°. London 1925, G. T. Foulis. 6 sh.

Guttmann, Alfred. Neue Volks-Musik-Kultur. kl. 8°, 32 S. Berlin 1925, Arbeiterjugend-Verlag. —.50 Rm.

Hensel, Olga. Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildung. 8°, 56 S. Augsburg 1925, Bärenreiter-Verlag. 1.20 Rm.

Krogh, Torben. Zur Geschichte des dänischen Singspiels. 8°, IV, 300 u. VIII S. Kopenhagen 1924, Levin & Munksgaards Forlag.

Kühn, Edmund F. E. Führer durch die Operetten der älteren und neueren Zeit, die Singspiele, musikal. Lustspiele, Schwänke und Possen der Gegenwart. Inh.-Angaben unter teilw. Berücks. d. Ausg. v. Leo Melitz vollst. neu bearb. (Globus-Führer, 2.) kl. 8°, 292 S. Berlin [1925], Globus-Verlag. 2 Rm..

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Bd. 1: 8. Aufl. gr. 8°, IX, 431 S.; Bd. 2: 7. Aufl. V, 416 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. je 9 Rm.

Ludwig, Franz, Kurzgefaßte Musikgeschichte des Erzgebirges. (Uhls Heimatbücher des Erzgebirgs und Egertals. Bd. 11.) kl. 8°, 55 S. Kaaden 1924, Vinz. Uhl. 6 Kč.

Nitzsche, Curt. „Sänger herbei!“ Ein Sänger-Taschenbuch. gr. 8°, 36 S. Dresden-A. 1925, R. Lange. —.60 Rm.

Pfordten, Hermann von der. Der Musikfreund. 5. Aufl. (Wege zur Praxis.) 8°, 87 S. Stuttgart [1925], Franckh. 1.20 Rm.

Poésies choisies de Pierre de Ronsard, publiées par Roger Sorg et Bertrand Guégan, suivies de Chœurs polyphoniques du XVIe siècle, transcrits par André Schæffner. Paris 1924, Payot.

Rainer, Oskar. Musikalische Graphik. Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien. (Lehrerbücherei, Bd. 40.) gr. 8°, 120 S. Wien [1925], Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. 6 Rm.

Révész, Géza. The Psychology of a Musical Prodigy. (International Library of Psychology.) 8°. London 1925, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.; J. Curwen & Sons Ltd. 10 s. 6 d.

Rimsky-Korsakoff, N. A. My musical Life. Translated from the russian by J. A. Joffe and edited with an introduction by Carl van Vechten. 8°, XXIV, 390 S. London 1924, Martin Secker.

Rolland, Romain. Musiker von heute. (Musiciens d'aujourd'hui.) Deutsch von Wilhelm Herzog. gr. 8°, IX, 397 S. München 1925, Gg. Müller. 8 Rm.

Ruthardt, Adolf. Wegweiser durch die Klavier-Literatur. 10. Aufl. 8°, IX, 398 S. Leipzig 1925, Gebr. Hug & Co. 6.50 Rm.

Scherwatzky, Robert. Geschichte der deutschen Musik seit Joh. Seb. Bach. (Deutschkundliche Bücherei.) 8°, 59 S. Leipzig 1925, Quelle & Meyer. —.80 Rm.

Schmitz, Eugen. Musikästhetik. 2., unveränd. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre, 13.) gr. 8°, XVI, 217 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 5 Rm.

Schreck, Walter. Richard Strauß und die neue Musik. 8°, 231 S. 1924, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. (Nur f. Mitglieder, nicht im Buchhandel.)

Schünemann, Georg. Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Dritter Band der Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, zugleich Band X d. kulturhistorischen Reihe der Schriften des deutschen Auslands-Instituts, hrsg. v. Prof. Dr. Walter Goetz in Leipzig und Prof. Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. München 1923, Drei Masken-Verlag.
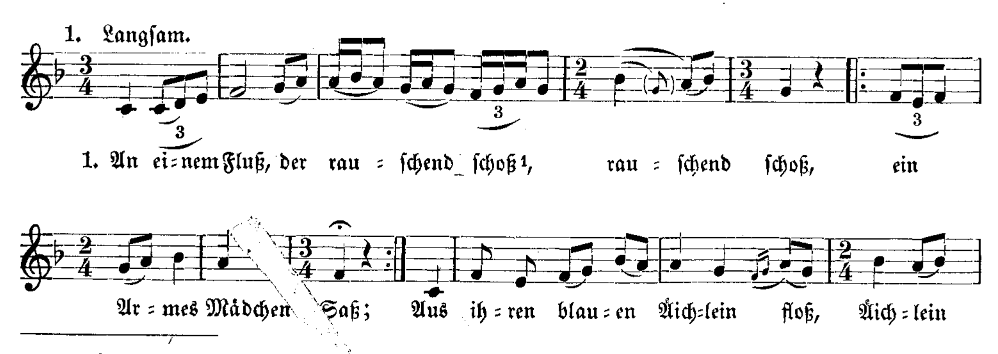
Als die deutschen Auswanderer nach dem siebenjährigen Kriege nach Rußland zogen, um sich auf Grund der Manifeste der großen Zarin Katharina II. eine neue Heimat zu gründen, nahmen sie mit der deutschen Lebens- und Arbeitsweise auch ihren eigensten Besitz, das deutsche Volkslied, mit. Trotz Unterdrückung und Not, trotz Russifizierung und Kriegsdienst, hielten sie an ihrem Liede wie an ihrer Sprache fest.

Natürlich waren aber Melodien und Worte im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte mannigfachen Veränderungen unterworfen. Diese festzustellen und ihre Eigenart zu beleuchten, erschien von Beginn an als reizvolle, vielversprechende Aufgabe, doch legte die außerordentlich weite Entfernung der Forschung Schwierigkeiten in den Weg, die längere Zeit hindurch kaum überwindlich erschienen. Da brachte der Weltkrieg eine Änderung zum Besseren; unter der Fülle kriegsgefangener russischer Soldaten befand sich aus jenen entlegenen Wolgagebieten eine große Zahl von Deutschrussen, die bereit und willig waren, den die Lager besuchenden Forschern auf alle Fragen Rede zu stehen.
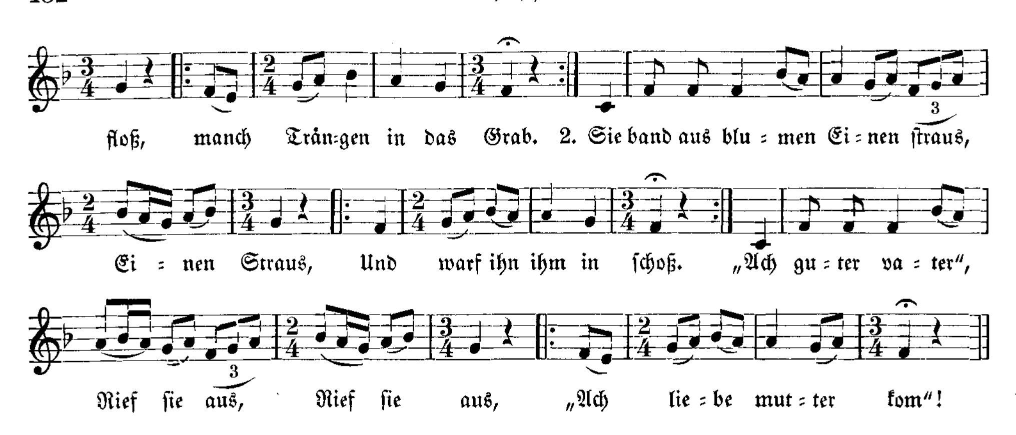
Den sprachlichen Eigenheiten ist Wolf von Unwerth nachgegangen, das Volkslied aber fand in Georg Schünemann den ersten Sammler, der in den Kriegsgefangenenlagern (um einen Ausdruck des jungen Goethe zu gebrauchen) „Lieder aus denen Kehlen der besten Sänger aufhaschte", d. h. niederschrieb und zugleich phonographisch aufnahm. Aus diesen mit unendlichen Schwierigkeiten verbundenen Aufzeichnungen ging die vorliegende Sammlung von 434 Liedern mit Melodien hervor; vorangestellt ist ihr eine wichtige, 159 Seiten breiten Formats umfassende Abhandlung, die einen Einblick in Leben, Art und Wesen der Kolonistengesänge gibt.

Das deutsche Lied ist im Leben der Kolonisten der große Halt, an den sich Hoffnungen und Erinnerungen klammern. Es begleitet die Kolonisten in ihrem ganzen Leben und ist recht eigentlich der Hort, der alle ihre Freuden und Leiden aufsaugt. Schünemann erzählt in anziehender Weise von Hochzeitsbräuchen und Trinksitten, vom Singen auf der Gasse und in den Stuben, und er wendet sich auch der Herkunft der Lieder und ihren verschiedenen Arten zu. Aus ihnen kann man die Geschichte der Kolonisten ableiten, namentlich aus den „historischen" Liedern, den Einberufungs- und Kriegsgesängen. Auch neuere Ereignisse werden berührt, so die Kriege gegen Japan; ja auch der Weltkrieg findet einen Niederschlag in eigenen Gesängen, die sich sehr schnell verbreiteten. Selbst persönliche große und kleine Erlebnisse werden in den Texten wiedergegeben — kurzum: das Kolonistenlied spiegelt Charakter und tägliches Wirken, Kultur und Eigenart der Ausgewanderten. — Der Behandlung der Melodien stellt Schünemann einen aufschlußreichen Abschnitt voran: „Russische Einflüsse". Diese sind das Auffälligste und auch das Entscheidende an den Gesängen, denn oft erscheinen hier die alten deutschen Melodien sentimentalisiert, förmlich in andere Ton- und Klangfärbung übertragen, manchmal in kleine Viertaktgruppen zersungen.

Aus den 434 gebotenen Proben seien hier nur einige wenige besonders charakteristische abgedruckt:



[1] Text nach der Niederschrift des Sängers.



(Durch die Koloraturen will der Sänger augenscheinlich den rauschend vorüberschießenden Strom und zugleich den weichen Fluß der Tränen des Mädchens malen. — Die Wiederholung des zweiten Taktes, die schon in den ersten beiden Strophen eindringlich wirkt, erscheint in der dritten Strophe bei „rief sie aus" besonders ausdrucksvoll. — Es ist lehrreich zu sehen, daß das schon i. J. 1781 gedichtete, im ersten Drucke schon mit einer Melodie begleitete Lied, welches seit 14 Jahrzehnten überall in Deutschland wie in Holland gesungen wird, seinen Weg auch nach Rußland gefunden hat.)

2. Langsam, schleppend.

Ich hab ja mein Freins = lieb = chen schon längst nicht mehr ge=

Tempo I.

sehn, schon längst nicht mehr ge = sehn. Ich hab sie ge = stern

Langsamer. Tempo I.

a = bend vor ih = rer Tür sehn stehn, vor ih = rer Tür sehn stehn.

3. Langsam.

Im Schick = sal wird kei = ner ver = scho = net, der Herr sitzt bei

Gott auf dem Thro = ne. Heu = = = = te, heut ist die

Rei = he an mir, Mor = = = gen, mor = gen viel = leicht schon an dir.

4. Langsam.

1. Ad=ge Deutschland, ich muß mar=schi=ren, Ad=ge Deutschland, ich muß mar=schi=ren, Ad=ge Deutschland, ich muß vort,__ Ad=ge Deutschland, ich muß vort.

treibend

Tempo I.

1. Wolt ihr mich noch ein=mal se=hen, wolt ihr mich noch ein=mal se=hen, schaud hin=un=der in das die=fe Dahl,__ seht ihr mich zum letz=ten mal.

treibend
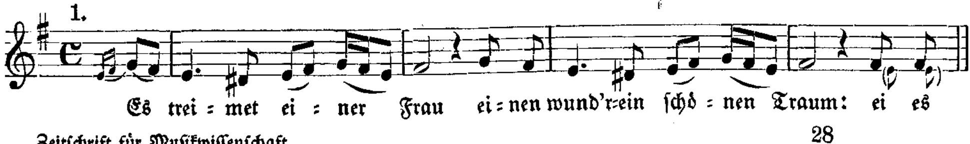
Tempo I.
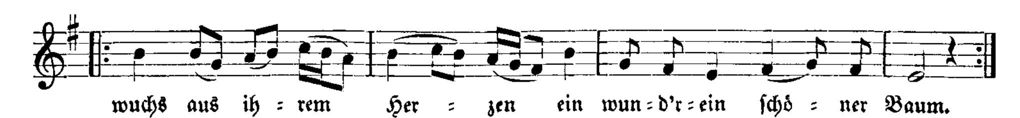
3. Klei=ne Kich=lein hört mann sau=sen, klei=ne Kich=lein hört man sau=sen, Gro=se A=ber noch viel mehr,__ gro=se a=ber noch viel mehr.

treibend
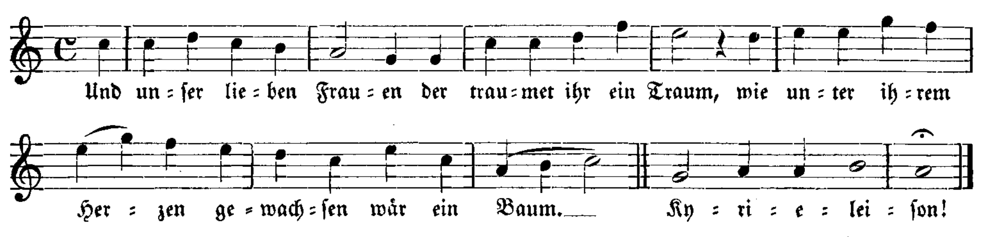
Nicht nur diese weltlichen Lieder und die Mehrzahl der übrigen zeigen slawische Einflüsse, sondern auch manche der bekanntesten protestantischen Choräle entgingen dem Schicksal nicht, durch Koloraturen geschmückt zu werden. Die Russifizierung wird durch Schünemann auch mit ..r Musik der russischen Fremdvölker in Verbindung gebracht. Trotz aller Mischungen und Umschmelzungen aber ergibt sich der Eindruck einer starken Sonderart in Ausdruck und Vortrag.

Das **Zersingen** der Lieder ist naturgemäß bei den Kolonisten noch stärker vorgeschritten als in der Heimat. Der Herausgeber belegt es mit vielen Beispielen aus Dichtung und Weise. Und gerade diese Beispiele führen ihn zu den eigentlichen Problemen des Vortrags und der Umbildung: Im Vortrag spürt man die Freude am Hochtreiben der Stimmung, auch das volksmäßige Einschalten der Pausen, das Beschleunigen im Tempo und viele freie Taktgliederungen. Sehr großen Wert legt der Kolonist auf Verzierungen und ähnliche Veränderungen. Diesem für die Forschung wichtigen Abschnitt wird durch Schünemann besondere Aufmerksamkeit geschenkt, — handelt es sich doch hier um eine Grundfrage der Liedgestaltung. Ausgehend von geschichtlichen Rückblicken, welche in den Gesamtkreis der Musikentwicklung führen, werden die einzelnen Verschleifungen und Ausschmückungen besprochen und mit der alten Diminution in Zusammenhang gebracht. Die folgenden Beispiele mögen zeigen, mit wie subtiler Einfühlungskraft der Herausgeber in Noten festzuhalten vermocht hat, was ihm vorgesungen worden ist:
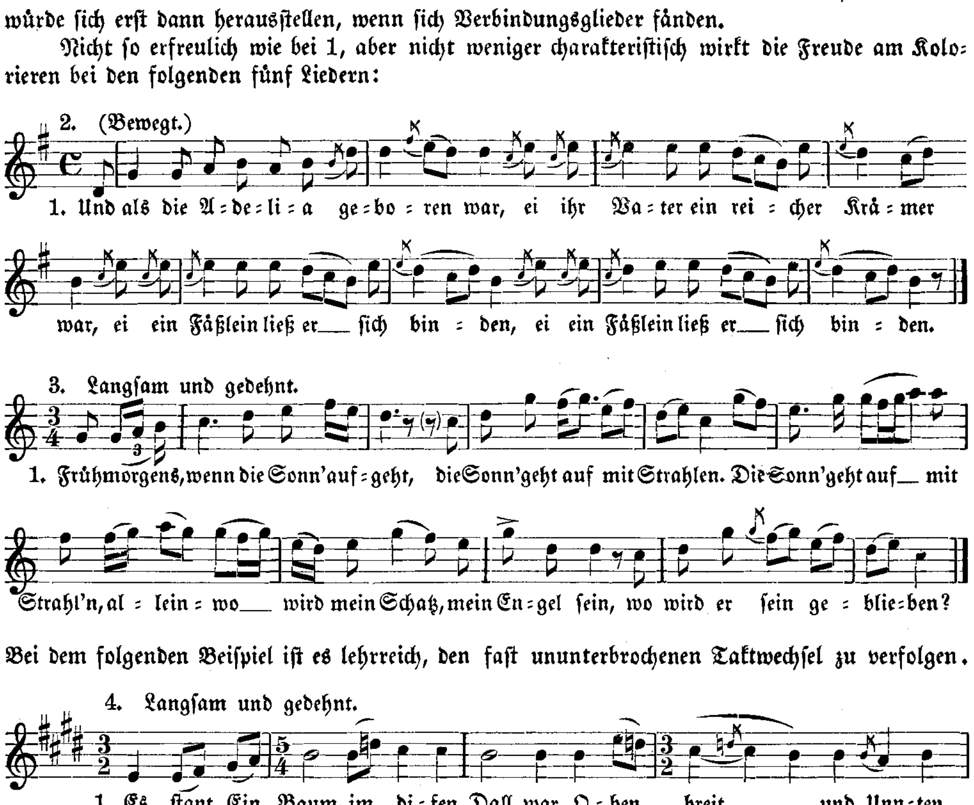




Bei dieser Melodie mit ihren Vorausnahmen und Intervallfüllungen hat die Neigung des Sängers zum Verweichlichen und Sentimentalisieren ein stimmungsvolles Kunstwerk geschaffen. Wie klingt hier alles so sanft und traumverloren und fromm. — Ob irgendeine Verbindung besteht zwischen unserer Melodie und der alten i. J. 1602 aufgezeichneten schönen Weise:
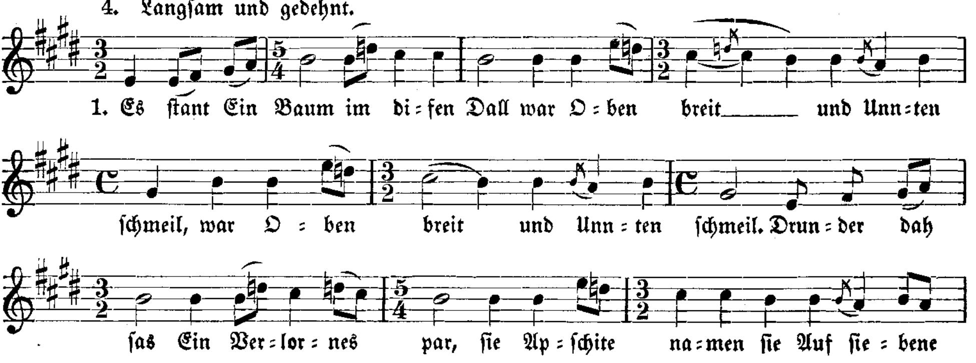


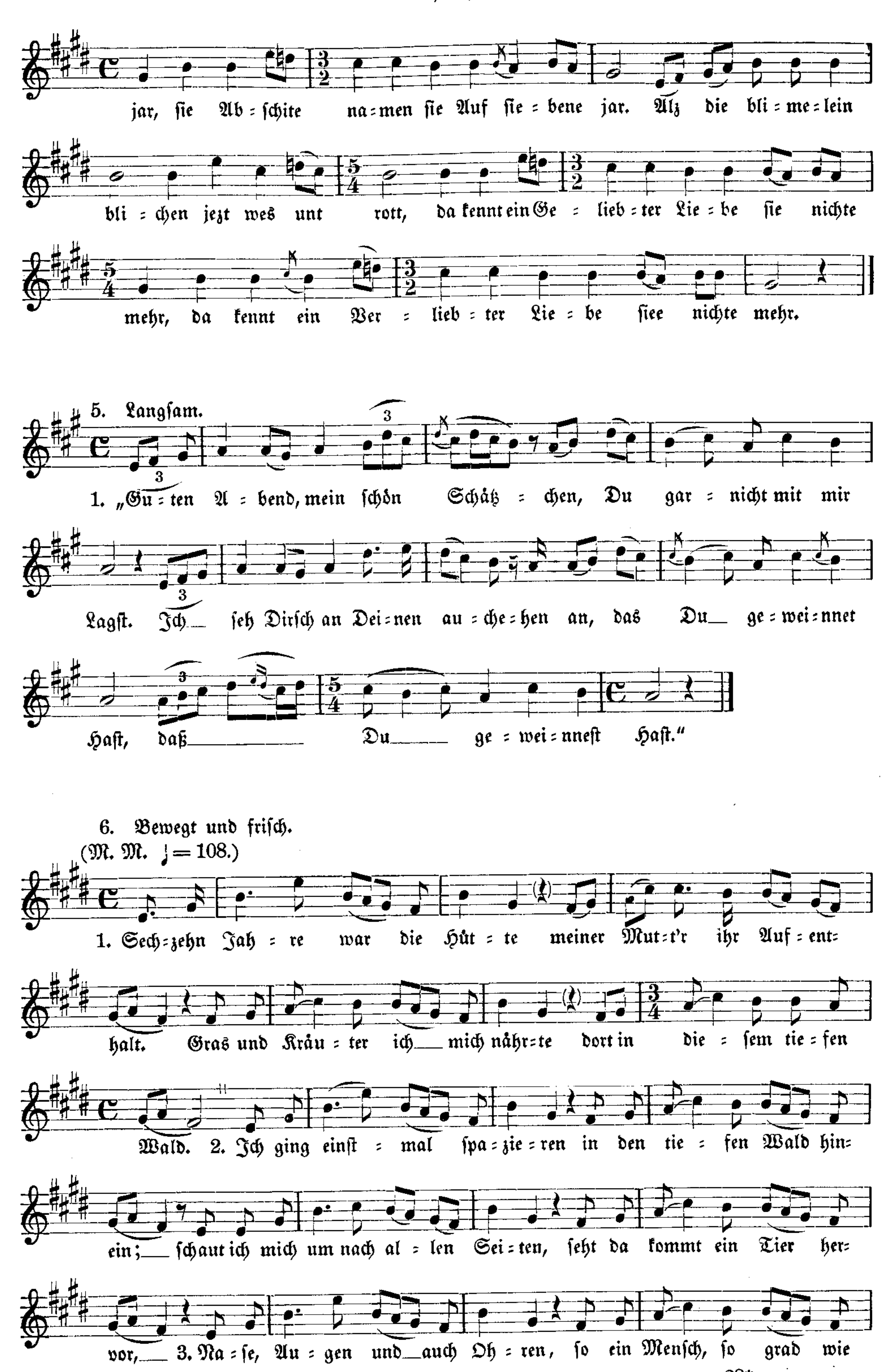
würde sich erst dann herausstellen, wenn sich Verbindungsglieder fänden.
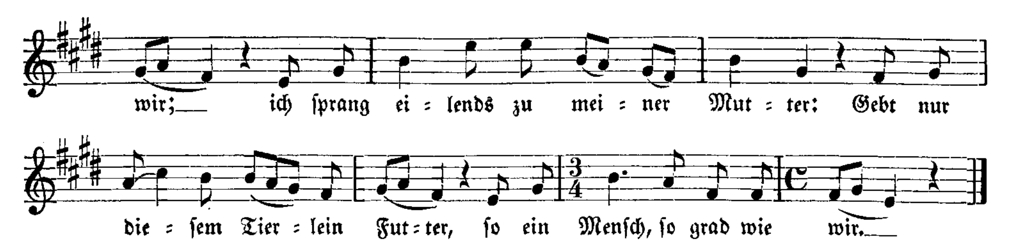
Nicht so erfreulich wie bei 1, aber nicht weniger charakteristisch wirkt die Freude am Kolorieren bei den folgenden fünf Liedern:



Bei dem folgenden Beispiel ist es lehrreich, den fast ununterbrochenen Taktwechsel zu verfolgen.




jar, sie Ab = schite na = men sie Auf sie = bene jar. Alz die bli = me = lein
bli = chen jezt wes unt rott, da kennt ein Ge = lieb = ter Lie = be sie nichte
mehr, da kennt ein Ver = lieb = ter Lie = be siee nichte mehr.
5. Langsam.
1. „Gu = ten A = bend, mein schön Schätz = chen, Du gar = nicht mit mir
Lagst. Ich___ seh Dirsch an Dei = nen au = che = hen an, das Du___ ge = wei = nnet
Hast, daß___ Du___ ge = wei = nnest Hast.“
6. Bewegt und frisch.
(M. M. ♩ = 108.)
1. Sech = zehn Jah = re war die Hüt = te meiner Mut = t'r ihr Auf = ent=
halt. Gras und Kräu = ter ich___ mich nähr = te dort in die = sem tie = fen
Wald. 2. Ich ging einst = mal spa = zie = ren in den tie = fen Wald hin=
ein;___ schaut ich mich um nach al = len Sei = ten, seht da kommt ein Tier her=
vor,___ 3. Na = se, Au = gen und___ auch Oh = ren, so ein Mensch, so grad wie

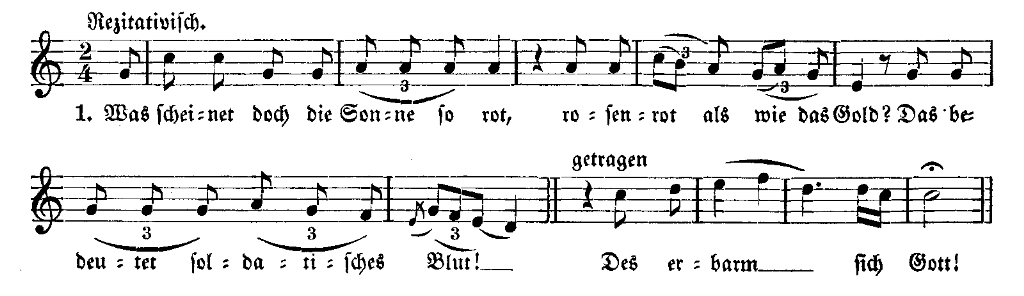


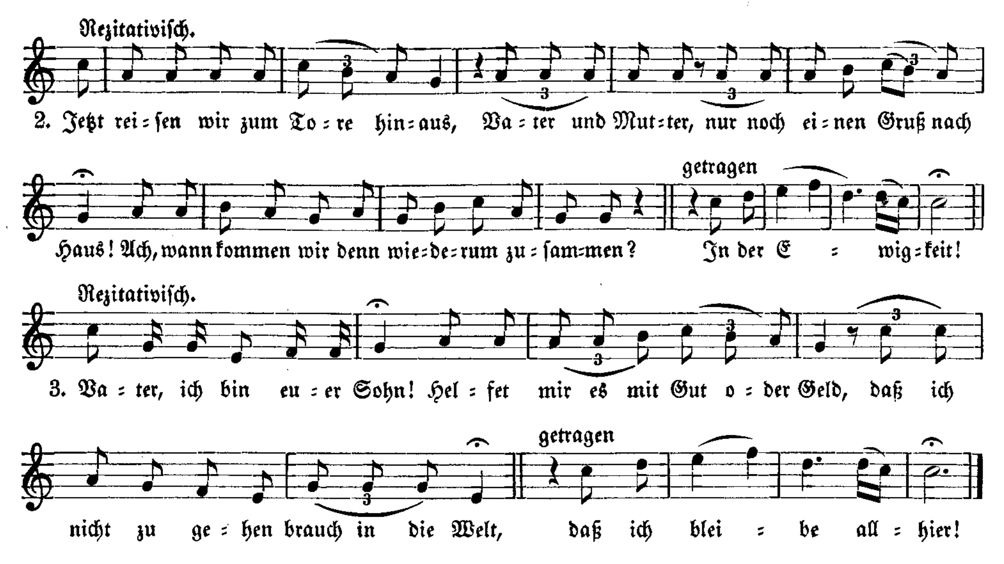
Ich bin nicht Schünemanns Meinung, daß dieses Lied keine Verwandtschaft mit der schlesischen Melodie zu ähnlichem Text zeige, die Georg Amft in seiner vortrefflichen Sammlung: Volkslieder der Grafschaft Glatz (Habelschwerdt 1911), S. 88 ff. aufgezeichnet hat. Man vergleiche dort:

wo man nichts als Tie = re kennt,
wo man sich von Kräu = tern nährt, —
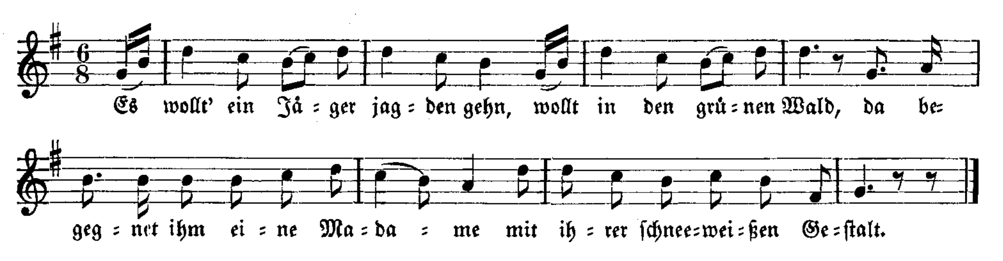
Aus den Ausschmückungen dieser Melodien, denen sich hundert andere zugesellen, folgert der Herausgeber, daß die Manieren in der Musik früherer Zeiten mehr oder weniger stark wirksam sind. Seine Worte lauten: „Es handelt sich dabei nicht allein um Überlieferung und Nachbildung, obwohl die vorschreitende Entwicklung zu Steigerungen und auch zu Übertreibungen und Verkünstelungen führt, sondern um ein innerstes Naturgesetz: der Sänger will alle Wirkungsmöglichkeiten der Stimme und des Klanges ausnutzen, will sein Empfinden in freier produktiver Form entfalten und selbst bekannte Melodien aus Eigenem verlebendigen. Ihren Grund und Boden finden alle diese Verzierungen und Diminutionen in der Volksmusik. — Die Abweichungen sind bedingt durch Affektumstellung, Vortrag und Ausdruck, durch Übertragung in russische Liedstimmungen und Manieren, Diminutionen, Verzierungen und primitive Singgewohnheiten sind mit dieser Charakterumbiegung und Russifizierung verknüpft, sie verstärken den schon durch Tempo, Klangfarbe und Vortrag veränderten Liedausdruck. Von vielen Liedern der alten Heimat erhalten sich nur charakteristische Teile und Wendungen, Anfänge oder Schlüsse. Diese Pointen bleiben fest, während vorangehende oder folgende Teile zerstört werden oder sich in rezitativartige Formeln auflösen. Für zersungene Liedteile treten angesungene Motive aus dem heimischen Melodiegut oder selbständige Fortbildungen ein. Hat sich der Zusammenhang von Wort und Melodie gelöst, so werden die erhaltenen Pointen auch umgesetzt und vertauscht. Weiter mischen sich Liedteile aus verschiedenen deutschen Quellen, die angepaßt und zusammengesungen werden. In andern Liedern finden sich ausdrucksstarke Varianten, Kontraktion der Melodie, Betonung charakteristischer Tonschritte, Kadenz- und Motivumlagerung, Intervallverengerung und Richtungsänderung der melodischen Linie. Diese Umbildungen können so weit gehen, daß nur noch Duktus und Haltung der ursprünglichen Melodie bleiben".

An vielen sehr anschaulichen Proben bespricht Schünemann die Veränderung im Dienste des Affekts, als ein Zeichen für die Hingabe des Sängers und zugleich für die Naturkraft der Gesänge. Referent möchte hier ein Beispiel zitieren, das ihm wegen des in langsamem Tempo zu singenden pathetischen Einschiebsels besonders charakteristisch erscheint:

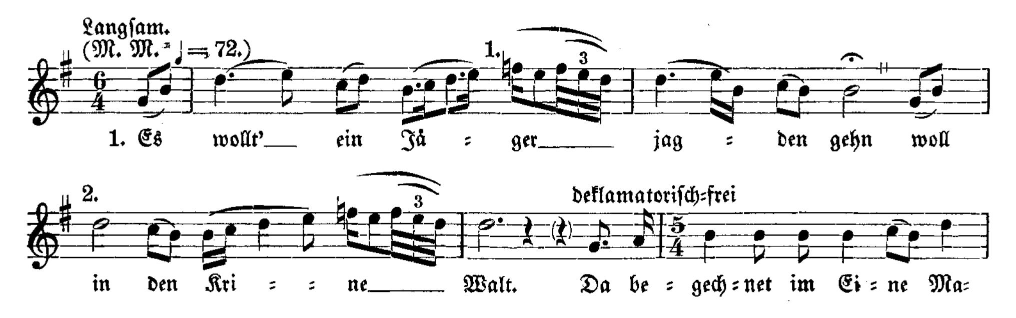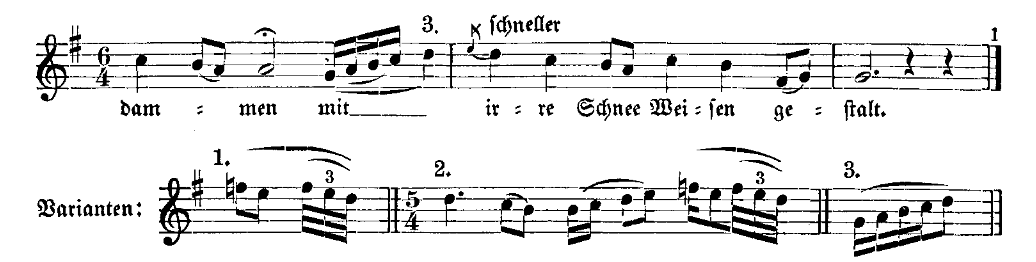




Man sieht: die Melodie lebt förmlich und geht sogar bildlichen Anregungen mit einer Liebe nach, daß man vor diesen Einschiebseln, Verzierungen und Malereien wie vor einem eigenen Kunstwerke steht. Allerdings muß festgestellt werden, daß nur eine kleine Zahl von Varianten eine ähnliche, wenn auch primitive Ausdruckskraft zeigen. Schünemann selbst spricht aus, daß die Umformungen, Kürzungen und Mischungen die starke Skrupellosigkeit gegenüber Wort und Melodie beweisen. In der Tat vergewaltigen die Sänger die Musik wie den Text. „Ihnen ist weder Form noch Inhalt, weder Vollständigkeit noch Genauigkeit heilig. Und wie Verse fortfallen, neue eingefügt oder alte geändert werden, so ist auch die Musik allen Kürzungen, Zusätzen und Veränderungen zugänglich. Das Lied nimmt neue Gestaltungen und Ausdrucksformen an, ist flüssig und schmiegsam wie Modellierstoff und zeigt auch in diesen Umgestaltungen sein Fortleben im Volk". Ein nicht geringer Teil der Melodien ist freilich so überladen und verderbt, daß von einem produktiven Weiterwirken nicht gesprochen werden kann. Man vergleiche z. B. das schlichte, von den Kolonisten fast in der deutschen Urform übernommene Lied:



mit der anderen, durch Fiorituren fast verdeckten, ebenfalls deutsch-russischen Lesart:





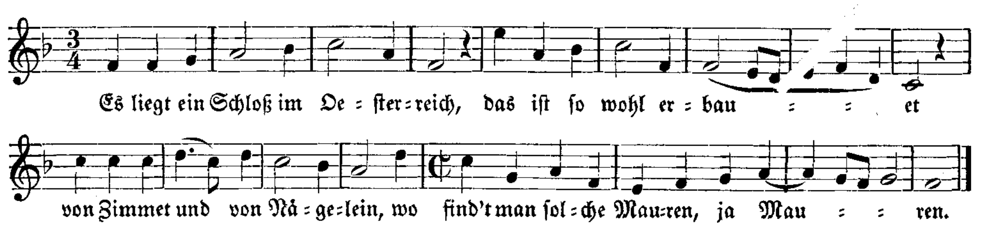
Hier gehört doch wohl die ganze Liebe des Schatzgräbers dazu, der sich erfahrungsmäßig in seinen Schatz verliebt, um solche Gebilde nicht kurzweg als Barbarismus zu bezeichnen[1].

In entwicklungsgeschichtlicher Beziehung hängen diese und die vorher zitierten Manieren von der russischen Volksmusik ab. Dies belegt Schünemann mit vielen andern Beispielen, die den Zusammenhang mit der östlichen Musikkultur nachweisen; doch erscheint ihm wesentlich „der Zusammenhang des ornamentalen mit dem dichterischen Affekt im Kolonistenliede, und ebenso das Zusammenwirken von Variantenbildung und Vortragsmanier mit dem Textgedanken".

Form und Mehrstimmigkeit führen den Verfasser zur Liedvergleichung, wohl dem Hauptstück der Abhandlung. Hier werden die Gesetzmäßigkeiten der Liedumbildung aus den Weisen abgeleitet. Neben der Russifizierung zeigen sich Veränderungen durch den Vortrag und Zersingen. Als ein Gesetz bezeichnet der Verfasser das Fortleben charakteristischer Teile, der Pointen einer Melodie, wie es an vielen Liedern zu beobachten ist. Ein ferneres Gesetz: die erhaltenen Partien, Anfänge, Schlüsse oder bezeichnende Wendungen vernichten das Eigenleben vorangehender oder nachfolgender Stellen. Auch hierfür werden Beispiele gegeben, die deutlich die erhaltenen und zersungenen Fragmente einer Melodie erkennen lassen. Des weiteren wird der Volksliedfreund darüber belehrt, daß zersungene Liedteile in Rußland oft zu rezitativischen oder melodisch unscheinbaren Bildungen erstarren. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht die kolonistische Form des bekannten Liedes: „Es liegt ein Schloß in Österreich":



Wenn man diese Takte mit der Urform des Liedes aus Forsters Sammlung (um 1540) vergleicht:
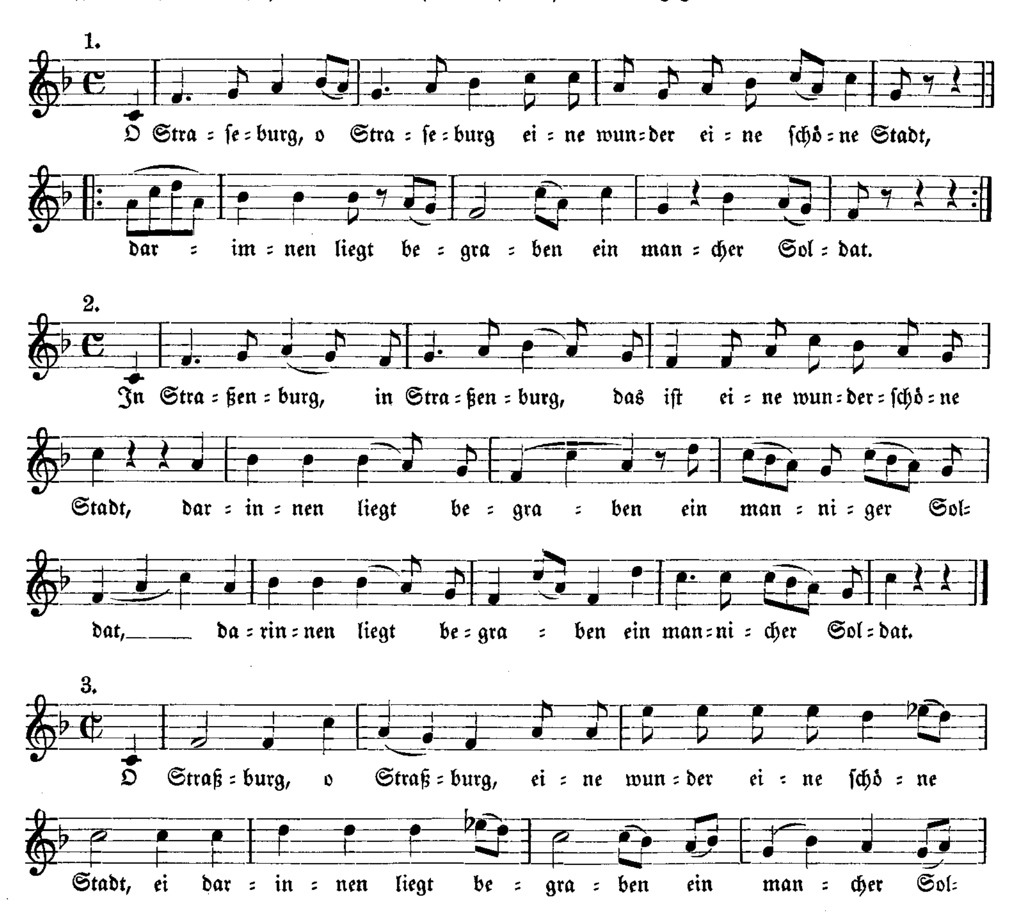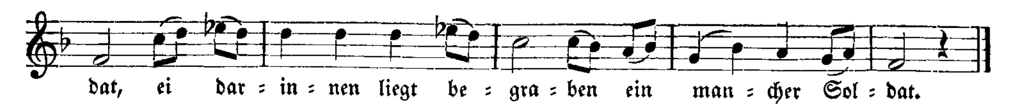


---

[1] Hier sei an ähnliche Ausschmückungen in der Kunstmusik erinnert. Welches Unheil Vogl-Diabellis Zusätze von Fiorituren und Trillerchen in Schuberts schönsten Liedern angerichtet haben, ist bekannt. Ganz anders steht es — wie den Lesern dieser Zeitschrift nicht berichtet zu werden braucht — mit den Ende des 17. und im 18. Jahrhundert allgemein üblichen Verzierungen bei der Wiederholung des ersten Teils der Da Capo-Arien. Auch Händel sah solche Kolorierungen voraus, zweifellos hat er sie geduldet. Indessen können wir als sicher annehmen, daß die unter ihm wirkenden Sänger bei ihren Zutaten Stilgefühl und Geschmack zeigten. Beides lassen leider manche ungesangliche Koloraturen und nicht stilvolle „Embellissements" vermissen, mit denen neuere Herausgeber Händels Oratorien verzieren: ihr Schmuck wirkt manchmal wie ein Schönheitspflästerchen auf einer klassischen Statue. Das Schlimmste ist, daß diese eigenmächtigen Zusätze (ebenso wie viele bedenkliche Striche innerhalb der Chöre) nicht als Werk des Herausgebers kenntlich gemacht sind, so daß die Dilettanten unter den Lesern in den Glauben versetzt werden, sie hätten Händels Originalform vor sich.

so erkennt man, daß sich charakteristische Teile der Melodie seit dem 16. Jahrhundert erhalten haben, während alles übrige dem Zersingen zum Opfer gefallen ist (übrigens findet sich die Rezitierung auf der Quint c schon in einer Aufzeichnung aus dem 15. Jahrhundert in der Liederhandschrift der Berliner Staatsbibliothek). — An andern Stellen werden abgesungene Teile durch selbständige Liedteile ersetzt und verbinden sich mit den Resten der ursprünglichen Melodie zu einer neuen Weise. Damit hängt auch das Vertauschen von Liedteilen zusammen. Auch verschiedene Fassungen deutscher Lieder werden verschmolzen, zumal die Kolonisten aus den einzelnen Landstrichen des Mutterlandes eigene Liedweisen in ihre neue Heimat getragen haben. Besonders hebt der Verfasser das Unterstreichen und Verstärken melodisch wichtiger Stellen hervor, das Steigern einer Quarte zur Quinte, zur Sexte, ja zur None, das meist mit einer Affektverbindung und Affektverstärkung gleichbedeutend ist. — Kadenzen, Lagenwechsel und Richtungsänderungen der Melodielinie führen den Verfasser zu einem Vergleiche der Intervallschritte in verschiedenen Ländern, ja er gibt sogar eine lehrreiche Tabelle, aus der sich die Verengerung der Intervallschritte im Kolonistenliede ergibt. Diese Umbildungen lassen sich auf stimmphysiologische Ursachen, auch auf Klima, Natur und Lebensführung zurückführen, die im letzten Grunde wohl für jede volkstümliche Kunstäußerung maßgebend sind.

Alle diese Gesetzmäßigkeiten und Ableitungen treten auch in vielen kolonistischen Varianten hervor. So finden sich in der Sammlung von dem Liede „O Straßburg, du wunderschöne Stadt“ nicht weniger als zwölf Fassungen, welche sämtlich Ableitungen aus der heimatlichen Weise wie auch aus kolonistischen Varianten darstellen; es sind typische Beispiele einerseits für die Lässigkeit, mit der das Volk bei der Benutzung der Melodien vorgeht, andrerseits aber auch für gelegentliche Überspannung des Gefühls. Nur drei Proben seien hier wiedergegeben:





Sehr lehrreich ist es für den Volksliedfreund, aus der Sammlung zu ersehen, daß das **Quintieren** der zweiten Stimme, von dem sich im ältesten Volksliede Spuren finden, noch bei den heutigen Kolonisten üblich ist. Beispiele dafür bieten u. a. die Nummern 48, 152, 180 und 69, von denen die letzte hier eine Stelle finden mag:

Mäßig.

1. Es spie - let ein Rei - ter mit sei - ner Ma-dam, Er spielt ja

gar - nicht lan - ge. Er — spi - let, bis das sie schwanger war,

da fingt sie an zu wei - nen. 2. Wei - ne nicht, wei - ne nicht, mein herz-

tau - sen - der Schatz, dei - ne Ehr' wil Ih dir be - za - len.

(?)

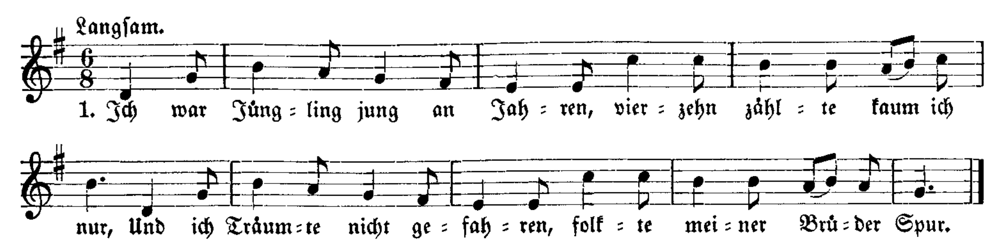
Ich — wil dir ja ge - ben Ein Rei - ters-knecht und auch fünf-

dau - send Da - ler. 3. Fünf dau - send Da - ler die mag ich nicht, den

Rei - ters-knecht ver - sag ich nicht, ich wil zu mei-nen va - ter.

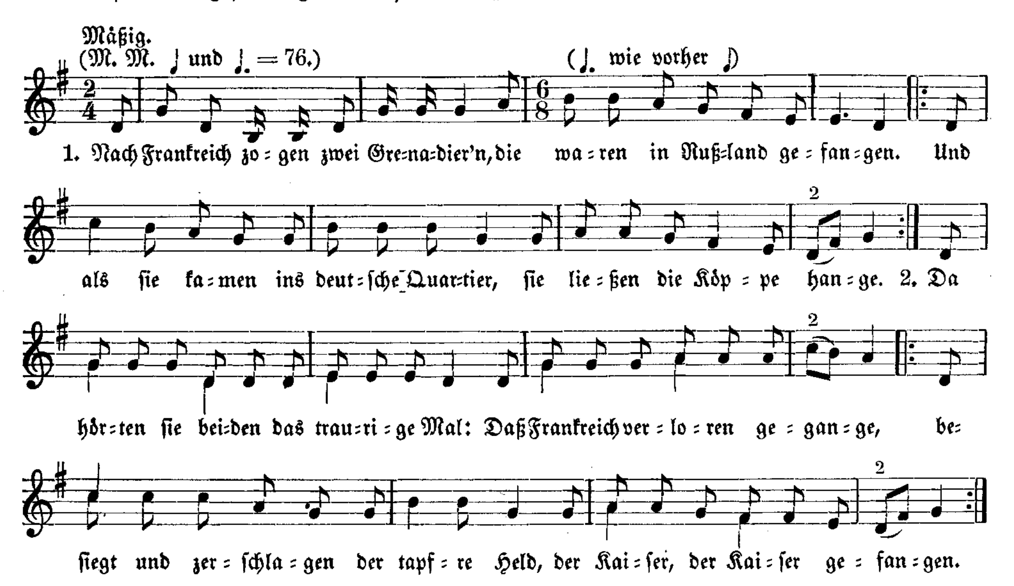
Melodien mit Kehrreim finden sich eigentümlicherweise nur sehr spärlich, u. a. bei den Nummern 101 und 112. — Über das Verhältnis zwischen Vorsänger und Chor werden wir durch des Verfassers Darlegungen im ersten Teil des Werkes belehrt.

Hie und da singen die Kolonisten auch wirkliche Kunstlieder, die sie sich zurechtstutzten. Bezeichnend ist u. a. die kolonistische Form der zarten Méhulschen Arie aus „Josef in Ägypten“:



(Nach dieser Weise singt der Kolonist auch die übrigen Textstrophen, den zweiten Teil von Méhuls Melodie beachtet er nicht.)

und ebenso die Umgestaltung von Schumanns „Grenadieren“:



Diese Beispiele, wie auch die kolonistische Fassung der „Wacht am Rhein“ (Nr. 369) bestätigen die Erfahrung, die im Mutterlande jeder Aufzeichner von Volksliedern macht: daß nämlich Kunstlieder bei der Verbreitung in weite Schichten dem Schicksal der Trivialisierung anheimfallen.

Ein Schlußabschnitt gibt dann noch über die Sänger der Lieder, über ihre Bildung und ihr Leben Auskunft. Die allgemeinen Erörterungen des Verfassers, von denen namentlich die Kapitel: „Zersungene Lieder“, „Vortrag und Umbildung“, „Form und Mehrstimmigkeit“ hervorgehoben seien, können mustergültig genannt werden. Nur in einem Punkte verhalte ich persönlich mich sehr skeptisch. Schünemann ist nämlich — wie fast alle unsere Kollegen — immer bestrebt, Gesetze zu finden. Ich meine indessen, man solle nicht übersehen, wie oft das Erhaltene durch den Zufall erhascht und aufgelesen ist und wie oft neugefundener Stoff die Formulierung neuer „Gesetze“ notwendig macht. Darüber hinaus Zusammenhang zu suchen, ist schon fast so viel wie ihn erfinden. In dieser Auffassung stimme ich mit einer freilich nur sehr kleinen Zahl von Gelehrten überein, von denen ich hier nur den mir namensverwandten Kunsthistoriker[1] nenne.

Sehr zu hoffen ist es, daß das ungewöhnlich reiche, durch Schünemann gesammelte Material in künftigen Jahren noch vermehrt werden möchte, und zwar durch Forscher, welche die beschwer-

[1] Max J. Friedländer, Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1924.

liche Reise nach den Wolgagebieten nicht scheuen und an Ort und Stelle auch aus den Quellen zu schöpfen imstande sind, die für das vorliegende Werk nicht benutzt werden konnten; vor allem sind hier die deutsch-russischen Frauen und Mädchen gemeint, die wohl ohne Zweifel in jenen entfernten Gegenden wie sonst überall die eigentlichen Trägerinnen des Volksliedes sind.

Schünemanns Liednotierungen weichen schon im äußeren Bild von den üblichen ab. Dadurch, daß selbst die kolonistische Schreibweise des Textes treu beibehalten wurde, wie u. a. aus den vorangegangenen Beispielen hervorgeht, wird für Dialektuntersuchungen sehr wertvolles neues Material geboten. Hierüber haben sich inzwischen eine Reihe bedeutender Germanisten, u. a. Gustav Roethe und Johannes Bolte in rühmendster Weise geäußert. Und wie in germanistischer Beziehung sich die Methode der Aufzeichnung von Texten seit Ludwig Uhlands Zeit unendlich verfeinert hat, so auch die der Notierung von Melodien. Dies bezeugt die außerordentliche Genauigkeit, mit der in der vorliegenden Sammlung jede Einzelheit des musikalischen Vortrags wiedergegeben ist; durch sie stellen die Aufzeichnungrn ein Novum in der Volksliedliteratur dar, — ist doch in Takt, Tempo, Metronomisierung und Varianten das bisher selten auch nur ins Auge gefaßte Ziel einer Identität der Aufzeichnung mit dem Vortrage der Sänger angestrebt und ohne Frage oft erreicht. Wären Schünemanns Vorgänger beim Niederschreiben der Weisen mit ähnlicher Genauigkeit und Zuverlässigkeit verfahren, so stünde es um unsere Kenntnis vom deutschen Volksgesang besser. Welche Sünden Franz Magnus Böhme auf dem Kerbholz hat, dem bedauerlicherweise auf Spittas Antrag hin seinerzeit die Herausgabe von Erks unschätzbarem Nachlaß übertragen worden war, weiß jeder Kundige. Aber selbst ernste, höchst verdiente Männer wie Erk selbst, ferner Friedrich Silcher, Ernst Richter (der mit Hoffmann von Fallersleben gemeinsam die schöne Sammlung schlesischer Volkslieder herausgab), F. W. v. Ditfurth u. a. haben — wie ich mich nachzuweisen erbiete — in unzähligen Fällen bei der Aufzeichnung der Melodien selbständig eingegriffen, nach dem Taktlineal geregelt, „verschönert" und dadurch ein unrichtiges Bild des Volksgesangs gegeben.

Über die Anmerkungen glaubt der Unterzeichnete, der sich seit Jahrzehnten mit der Lösung solcher Aufgaben beschäftigt, ein Urteil abgeben zu können. Es kann nicht anders als dankbar anerkennend lauten. Auch in diesem letzten Teil seines Werkes hat sich Schünemann als einen der genauesten Kenner der Volksliedliteratur bewährt, und es ist ihm hoch anzurechnen, daß er nirgends mit seinem Wissen prunkt, sondern die Ergebnisse seiner Arbeit in schlichter Form und größter Kürze wiedergibt[1].

Das Studium der durch die Sammlung neuerschlossenen 434 Melodien und Varianten wird, wie ich glaube, auf die Musiker immer wieder anziehend wirken; sie sind stark russifiziert, aber eigen im Ausdruck und Ton, und wenn man sich genauer mit ihnen beschäftigt, erkennt man, daß sie fast ebenso reichhaltig und vielgestaltig sind, wie das im Vaterland gesungene deutsche Volkslied.

Zusammenfassend darf ausgesprochen werden, daß Schünemanns umfangreiches, in allen Einzelheiten wohlfundiertes Werk einen der wichtigsten Beiträge darstellt, mit denen die Volksliedforschung beschenkt worden ist. Sein Wert wird kaum überschätzt werden können, zumal sich in manchen Gesängen Teile uralter, längst verschollener Melodien unverloren wiederfinden. Der Verfasser wird die Genugtung erleben, daß in Deutschland künftig nicht leicht eine ernsthafte größere Sammlung von Volksliedern erscheinen kann, ohne daß auf sein Werk Bezug genommen wird. Aber nicht nur den Volksliedforschern und Kulturhistorikern, sondern auch den schaffenden Musikern bietet sich hier ein unerschöpfliches, höchst willkommenes Material dar.

Max Friedlaender.

Im Anschluß an die in vorstehendem Referat gemachten Feststellungen über die Willkür, mit der früher bei der Aufzeichnung von Volksliedern verfahren wurde, sei an einen Versuch erinnert, solcher Eigenmächtigkeit zu steuern und den Sammlern Richtlinien zu geben. Vor mehr als 25 Jahren schon hat der Volksliedausschuß des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde (aus Professor Dr. John Meier, Geheimrat Prof. Dr. Johannes Bolte und dem Unterzeichneten bestehend) in Verbindung

---

[1] In einer zweiten Auflage könnte noch erwähnt werden, daß die erste Hälfte von Nr. 57 „Die Hirten die wohnen aufs Felde" mit der bekannten Melodie zu: „Es waren drei Gesellen, die täten sich was verzählen" identisch ist. Das alte Schelmenlied wird also von den Kolonisten zu einem treuherzig-erbaulichen Weihnachtsgesange benutzt.

mit dem deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. in tausenden von Exemplaren Fragebogen verbreitet, denen ich die folgenden Ratschläge voranstellte:

Alle Liedertexte und Melodien sollen ohne jede eigene Zutat genau so wiedergegeben werden, wie das Volk sie singt. Im wissenschaftlichen Interesse bitten wir auch Derbheiten unbefangen aufzunehmen. Man zeichne die Lieder auf mit allen Fehlern im Vers- und Melodienrhythmus, mit allen Abweichungen von dem Gewöhnlichen in Tonfolge und Harmonie.

An irgend einer wirklichen oder vermeintlichen Unvollkommenheit der gehörten Melodien darf der Sammler keinen Anstoß nehmen oder etwa gar versuchen, aus eigenem nachzuhelfen; vielmehr halte er sich gegenwärtig, daß es in allen Fällen auf Echtheit ankommt, nicht etwa auf Rundung und Schönheit.

Am besten ist es, die Melodien nach dem unbefangenen, gewohnheitsmäßigen Singen der Landleute, Arbeiter, Soldaten im Wirtshaus, beim Tanze, in der Spinnstube, bei der Arbeit, auf dem Marsche usw. zu notieren, und nur, wenn das nicht möglich sein sollte, nach dem Vorsingen eines einzelnen, das aber möglichst wieder nach dem gemeinschaftlichen Singen der Gesellschaft kontrolliert werden sollte.

Das Volk pflegt seine Melodien so zu singen, daß der Takt nicht regelmäßig bleibt, sondern manchmal wechselt, und z. B. mitten im $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt ein $^3/_4$-Takt (oder umgekehrt) erscheint. Diese „Taktfehler“, die in Wahrheit gerade ein eigentümliches, oft sehr reizvolles Charakteristikum des Volksgesanges sind, hat man bisher bei der Aufzeichnung öfters „verbessert“ und damit nicht nur ein falsches Bild des Volksgesanges gegeben, sondern auch manche Schönheit getilgt.

Bei dieser Schwierigkeit führt es am besten zum Ziele, wenn die Melodien nicht von vornherein in regulärem Takte notiert werden, also etwa im $^3/_4$-Takt, $^2/_4$-Takt, $^4/_4$-Takt, sondern wenn man neben der Höhe lediglich die Dauer der Töne darstellt, und zwar so, daß ♩ den Grundwert abgibt, 𝅗𝅥 den doppelten Grundwert, ♪ seine Hälfte. Die Punktierungen, wie ♩. ♬ oder ♬ ♩. ergeben sich von selbst. — Wenn aber schnell gesungen wird, dürfte es sich empfehlen, doppelt so große Notenwerte zu schreiben, also die halbe Note 𝅗𝅥 als Zählwert zu behandeln, da sich ♩ und ♪ Noten leichter schreiben lassen als ♪ und 𝅘𝅥𝅯 Noten. In jedem Falle sollte kurz mit einem Wort („rasch“, „mäßig schnell“, „marschmäßig“, „getragen“, „langsam“) zu Anfang das Tempo angegeben werden, in dem das Lied erklingt. Auf die Feststellung der Tonlage kommt es nicht unbedingt an, so sehr auch Angaben darüber erwünscht sind.

Bei völlig regellos und willkürlich gesungenen Melodien muß die Wiedergabe in Noten durch eine Beschreibung in Worten ergänzt werden, um einen klaren Begriff vom Gehörten zu übermitteln. Besonders beachte man Eigenheiten im Beginn der Lieder und Abweichungen der Melodie in den einzelnen Strophen. Auch hier darf nicht ausgeglichen und nach eigenem Ermessen normalisiert werden. (Hier folgten eine große Reihe von Notenbeispielen.) M. F.

Dissertationen

Enßlin, Hermann. Der Aufbau der Harmonielehre. (Tübingen 1924.)

Haering, Kurt. Fünf schwäbische Liederkomponisten: Abeille, Schwegler, Dieter, Eidenbenz und Christmann. (Tübingen 1924.)

Hoffmann, Hans. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Joh. Gottl. Graun und C. Ph. Em. Bach. (Kiel 1924.)

Jammers, E. Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Jenaer Liederhandschrift. (Bonn 1924.)

Keller, Hermann. Die musikalische Artikulation, insbes. bei J. S. Bach. (Tübingen 1924.)

zur Nedden, Otto. Die Opern Felix Draesekes und sein Mysterium „Christus“. (Marburg 1925.)

Stuart, Donald. Samuel Gottlob Auberlen, ein Beitrag zur schwäbischen Musikgeschichte. (Tübingen 1924.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XXXI. Jahrg. Bd. 61. Trienter Codices, fünfte Auswahl: Messen- und Messensätze v. Anglicanus, Bartholomaeus de Bruollis, Battre, Bedingham, Benet, Binchois, Bodoil, Bourgois, Ciconia, Dufay, Dunstable, Forest, Georgius

a Brugis, Grossin, Hugo de Lantinis, Leonellus, Markham, Sorbi, Zacharias de Teramo und Anonymis. Bearb. v. Rudolf v. Ficker. 2⁰, X u. 148 S. Wien 1924, Universal-Edition.

Hammerschmidt, Andreas. Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seele. (Musikalisch Hausgärtlein, Heft 1 = Die Singgemeinde. Beihefte.) gr. 8⁰, 16 S. Augsburg-Aumühle 1925, Bärenreiter-Verlag. —.60 Rm.

Haydn, Josef. Englische Canzonetten, eingeleitet u. herausgegeben v. L. Landshoff; deutsche Nachdichtung v. K. Wolfskehl. Musikalische Stundenbücher. München 1924, Drei Masken-Verlag. 3 Rm.

Eine willkommene Neuausgabe, von L. Landshoff mit einer umfangreichen, hochinteressanten Einleitung versehen. Die Ausstattung ist, wie immer, sehr geschmackvoll. Vielleicht ist es späterhin doch möglich, originale und zugesetzte dynamische Zeichen zu unterscheiden, so durch Klammern oder Schwellzeichen nach Art der Beethoven-Ausgabe von F. Lamond (etwa +< zum Unterschied von <). Gerade für das 18. Jahrhundert wäre das wichtig; denn „die für Haydns Stil charakteristischen Akzente, Sforzati und plötzlichen Wechsel von Forte und Piano" (S. IX) gehören in die Geschichte der Dynamik, wie sie besonders die Mannheimer, aber auch C. Ph. E. Bach zeigen.

Drei Grundgedanken beschäftigen Landshoff zumeist. Einmal zeigt er, wie sehr die Haydn-Forschung im Argen liegt und wesentliche Werke vergessen sind. Daß bis heute die vorliegenden Canzonetten als originale deutsche Lieder mit einem unmöglichen Text verbreitet sind, sollte man tatsächlich nicht glauben. Reichardt überragte auch hier die anderen Kritiker, da er diesen Sachverhalt gefühlt hat (S. V). Der neue deutsche Text von Wolfskehl schmiegt sich dem Aufbau der Melodie sehr gut an. Der S. XVIII erwähnten Umarbeitung des Stabat mater ist eine solche des Oratoriums „Die Rückkehr des Tobias" parallel; auch sie wurde von L. Neukomm vorgenommen, wobei die Instrumentation vermehrt wurde (C. F. Pohl, Bd. II, S. 68 f.). Zur vergessenen Praxis gehört auch die Ausführung der in Klavier- und Singstimme gleichzeitigen Verzierungen (S. XXIII). Kretzschmar ist für Ausführung durch das Klavier allein, Pollak-Schlaffenberg für gemeinsame, Landshoff scheint ein wechselndes Verhalten für möglich zu halten. Vielleicht ist eine Entscheidung darüber möglich durch Vergleich der Originalausgaben solcher Sonaten, die für Klavier allein, sowie für Klavier und Geige herausgegeben sind. Originalausgaben der Violinsonaten von Haydn sind mir nicht zur Hand. Der Vergleich der Ausgabe der Edition Peters mit den Klaviersonaten der Gesamtausgabe ergibt bei den Unisono-Stellen verschiedenes Verhalten. Vielleicht entspricht das auch der tatsächlichen Übung.

In umfangreichen Darstellungen führt Landshoff dann aus, daß Haydn der Vokalmusik nicht ferne stand, sondern nach Erziehung und Anschauung ihr mindestens ebenso nahe stand wie der Instrumentalmusik. Den S. X angeführten Unterlegungen englischer Texte auf ursprüngliche Instrumentalmelodien wären noch die beiden von J. A. P. Schulz auf Haydnsche Symphoniesätze gesetzten Kantaten anzureihen (SIMG XV, S. 187). Auch die nicht genügend bekannten Worte Haydns über die „aufgedrungenen elenden Tonmalereien" sind hier wesentlich; denn die Tonmalerei ist zumeist mehr instrumentaler als vokaler Natur.

Des weiteren zeigt nun Landshoff, daß Haydn sich mit der Liedkomposition nicht nur nebensächlich abgab, sondern an Ausführung und Text lebhaftes Interesse hatte. Eigene Aussprüche Haydns und analytische Ausführungen z. B. über die Tonartenfolge (S. XLV), die Melodik (S. LIII) u. a. machen das gewiß. So kommt Landshoff zu dem Ergebnis, daß Haydns Lieder „ihrer Art nach etwas Einzigartiges darstellen, für sich einen Höhepunkt in der musikalischen Lyrik bedeuten". Die Bekanntschaft mit den Liedern zeigt dann auch, wie Recht Landshoff hat im Gegensatz zu der bislang meist ungünstigen Beurteilung. Er hat auch Recht, wenn er sie in einen Gegensatz zu den norddeutschen Komponisten setzt, wie etwa Zelter. Deren „primitives Formschema" (S. L) unterschätzt er jedoch anscheinend; das kürzlich von A. Heuß analysierte und veröffentlichte „Um Mitternacht" von Goethe-Zelter läßt das unter einem ganz anderen Gesichtspunkt erscheinen (Z. f. Musik, Jg. 91).

Dem Wunsche des Herausgebers, daß die Aufnahme der Canzonetten den Verlag ermutige, auch die übrigen fremdsprachigen Gesänge Haydns in gleicher Ausstattung folgen zu lassen, kann sich Referent nur anschließen.

Paul Mies.

[Jöde, Fritz.] Alte Madrigale und andere a cappella-Gesänge f. gem. Chor aus dem 16. u. dem Anfang des 17. Jahrhs. 6.–8. Tsd. (Erweiterte Aufl.) (Hausmusik H. 14/16.) gr. 8⁰, 111 S. Wolfenbüttel 1925, J. Zwißler. 4 Rm.

Weber, Carl Maria von. Der Freischütz. Nach dem in der preuß. Staatsbibl. zu Berlin befindlichen Autograph revidiert u. mit Einführung versehen v. Hermann Abert. 8⁰, XXX u. 360 S. Leipzig [1925], Ernst Eulenburg.

Zelter, Karl Friedrich. Fünfzehn ausgewählte Lieder. Mit einer Einleitung hrsg. von Moritz Bauer. (Veröff. d. Musikbibliothek P. Hirsch, Frankfurt a. M. Bd. 6.) 14, 48 S. Berlin 1924, Martin Breslauer. 12 Rm.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig

In einer am 11. Februar abgehaltenen öffentlichen Sitzung der Leipziger Ortsgruppe sprach Prof. Dr. Theodor Kroyer über „Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts". Er gab einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung und musterte kritischen Auges die Probleme, die sich namentlich aus dem Wachstum der französischen Motette für die Stilgeschichte ergeben. In dezidierter Formulierung trat er der in der modernen Fachliteratur immer wieder grassierenden Neigung entgegen, aus dem Parallelogramm der Künste sozusagen die letzten Dinge der Musik zu enträtseln, wie in diesem besonderen Fall aus gewissen Erscheinungen der Gotik kurzerhand all den „Widersinn" zu deuten, der in diesen außerordentlich komplizierten Werken offen zutage zu liegen scheint. Aber es war dem Redner noch mehr darum zu tun, einen größeren Kreis von Musikfreunden auf diese merkwürdige Kunst aufmerksam zu machen, ja, ihnen zu beweisen, daß die Meisterwerke der Ars nova uns auch heute noch etwas zu sagen haben. Der vom Collegium musicum gebildete Chor unter Leitung des Assistenten Dr. Hermann Zenck unterstützte seine Ausführungen mit wohlgelungenen Darbietungen. Unter anderem wurden dreistimmige Motetten (Nr. 52, 43, 75) aus dem Bamberger Codex, ferner der vierstimmige Marienintroitus Felix Virgo = Salve Regina von Machaut (N.-A. von Joh. Wolf) mit zwei Posaunen in den Unterstimmen, sowie Motetten von Dunstable und Josquin, der Sumercanon und die zweistimmige Caccia „Con bracchi assai" (N.-A. von Joh. Wolf) mit Baß (Organetto bzw. Gambe) zum Vortrag gebracht. Allem Anschein nach hatten die Zuhörer den Eindruck, daß diese Kunst sehr wohl der Wiederbelebung würdig ist. Die Darbietungen fanden großen Beifall.

J. A. Dr. Elisabeth Hesse, Schriftführerin.

Mitteilungen

Ein Erlaß des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung führt den Druckzwang für alle Dissertationen ein, die nach dem 31. März 1925 eingereicht werden. Der Erlaß vom 12. April 1920 wird grundsätzlich aufgehoben; er hatte bestimmt, daß statt der gedruckten Exemplare vier Stück in Maschinenschrift einzureichen, und gedruckt nur ein Auszug von wenig Seiten vorzulegen ist. Auch jetzt aber erklärt sich das Ministerium angesichts der wirtschaftlichen Notlage eines Teils der Studierenden damit einverstanden, daß die Fakultäten in Einzelfällen bis auf weiteres hinsichtlich des Druckes nach den Grundsätzen des früheren Erlasses verfahren, wenn der Doktorand sein wirtschaftliches Unvermögen nachweist.

In Münster fand unter der Leitung von Intendant Dr. Niedecken-Gebhardt und Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg eine szenische Aufführung von Händels „Herakles"

statt, die den Versuch machte, das Oratorium der Szene einzugliedern und als Ganzes ein künstlerisches Ereignis bedeutete. Der Hauptchor sang vor der Bühne, während zugleich ein „Bewegungschor“ in Aktion trat. Durch das Dazutreten körperlicher Ausdrucksmöglichkeiten gab es eine intensive Steigerung. Die so gefundene Lösung der Schwierigkeiten war durchaus möglich. Ein weiterer Schritt würde es sein, auch den Hauptchor in die Szene einzubeziehen. Der dem antiken Chor ähnliche Charakter brauchte dadurch nicht angetastet zu werden. Die Berechtigung des in Münster gemachten Versuchs steht schulmeisterlichen Bedenken gegenüber außer Frage. Wer Anteil nimmt an der Wiedererweckung Händelscher Kunst zu neuem Leben (nicht zur Befriedigung antiquarischer Neigungen) wird die in Münster geleistete Arbeit mit Freude begrüßen.

Josef Wenz.

In einem Konzert des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe in Erfurt wurden jüngst unter Leitung von Dr. Heinrich Strobel Kammermusikwerke von Joh. Ph. Krieger, Telemann, Bononcini (Manuskript-Kantate) und Händel aufgeführt. — Ferner brachte das Stadttheater am 13. März die „Medea“ von Cherubini in neuer Einrichtung und Übersetzung von Dr. Hans Schüler und Dr. Heinrich Strobel zur Aufführung.

Die umfangreiche Bibliothek des im Oberbergischen gelegenen Schlosses Ehreshoven aus dem Besitz der gräflichen Familie v. Nesselrode kam Anfang März durch M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat in Bonn zur Versteigerung. Zu der Bücherei gehörte auch eine bemerkenswert reichhaltige Musiksammlung, die neben älteren und neueren Werken ausgezeichnet erhaltene Drucke und größtenteils unberührte Handschriften vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhdts. enthielt. Außer einigen Mitgliedern der Mannheimer Schule (Cannabich und Holzbauer) waren hier besonders die Neuneapolitaner gut vertreten. Die musikwissenschaftliche Bedeutung der Versteigerung hätte eine stärkere Beachtung seitens der Fachkreise verdient, zumal die Preise sich nur in mäßigen Grenzen bewegten. Den Höchstpreis von 140 Rm. erzielte eine schöne zeitgenössische Abschrift von Glucks ‚Il trionfo di Clelia‘ (1763), ein Werk, das nach Liebeskinds Ergänzungen zu Wotquennes thematischem Verzeichnis bisher nur durch die Partiturkopie in der Benediktinerabtei Göttweih bekannt war. Die Ehreshovener Abschrift konnte sich erfreulicherweise die Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek sichern, die ihre Bestände auch durch den Ankauf einer Anzahl Opernpartituren von Jomelli (Achille in Sciro, Armida abbandonata, Demofoonte, Didone abbandonata, Fetonte, Ifigenia in Tauride, Il Vologeso, nebst der Urschrift eines Flötenkonzerts), Majo, Manna, Paisiello, Traetta (darunter die bisher verschollene Oper ‚Alessandro nella Indie‘) und Noverrescher Ballette von J. J. Rudolf und Jos. Starzer vermehrte. Für das musikwissenschaftliche Institut der Kölner Universität machte Prof. Dr. Bücken zahlreiche Ankäufe, während die von Eitner nicht nachgewiesenen fünf Ballettpantomimen Christian Cannabichs einem Heidelberger Antiquar zufielen. Aus der Reihe der Musikdrucke sind folgende Preise hervorzuheben: die ersten beiden Bücher von Couperins ‚Pièces de clavecin‘ (Paris 1713 u. 1716): 125 Rm., der fünfbändige ‚Novus thesaurus musicus‘ von Pietro Giovanelli (Venedig 1568) mit allen sechs Stimmbüchern: 135 Rm., die Hummelsche Ausgabe von Haydns Streichquartetten op. 17, 19, 29 u. 32: 135 Rm., die Partitur zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg“ (Mannheim 1776): 68 Rm., die Nachdrucke von Tartinis Sonaten op. 1, 3, 5 u. 6: 70 Rm. — Den Schluß der Versteigerung bildeten Musikbücher, die mit wenigen Ausnahmen — Fux, Gerber, Mattheson, Reichardt — dem 19. Jahrhdt. angehörten und zumeist aus der Bibliothek † Ludwig Scheiblers stammten. G. Kinsky.

Die Äußerungen des Herrn Peter Epstein im vorigen Heft dieser Zeitschrift zu meiner Arbeit im Januarheft halte ich für schätzenswert und anregend. Das von mir zur Diskussion gestellte Problem ist an sich so schwierig und in seinen Ausmaßen bis heute unübersehbar, so daß mir eine sachliche kritische Einstellung zu jeder Einzelfrage im Interesse der Wissenschaft als unerläßlich erscheint. Ich will versuchen, die von Herrn Epstein aufgeworfenen Fragen in gedrängter

Kürze zu beantworten, soweit es nach dem heutigen Stande meiner Untersuchungen auf diesem Gebiete als möglich erscheint.

Die „bessere Lesart" ist zunächst natürlich eine Fiktion seitens des musikalischen Versuchsleiters. Sie diente nur zu einer gewissen Ordnung der dargebotenen Reize. Ein höhere Bedeutung ist ihr auch meinerseits nicht zugeschrieben worden. Daß die „besseren Lesarten" (die jeweils an zweiter Stelle gegebenen Melodienreize) nachträglich mit 79,6 gegen 20,4 % auch von den Versuchspersonen dafür gehalten wurden, erhärtet hier weiter nichts, als daß der Versuchsleiter in seiner musikalischen Auffassung zur Urteilsmajorität der Geprüften gehört. —

Eine „gefühlsmäßige" musikalische Auslese ist m. E. die einzig mögliche Basis für Vergleiche dieser Art, denn über einen unumstößlichen Melodienkanon verfügen wir nicht. Das Ziel wird eben sein, durch die von mir vorgeschlagene Methode gefühlsmäßige Erlebnisse aus tonlichen Komplexen exakter vergleichbar zu machen als das bisher durch die bloße Wortsprache möglich war. —

Die Varianten wurden sowohl untereinander als auch in ihrem Verhältnis zur ursprünglichen Melodie (Modell) beurteilt, wie aus Tab. III meiner Arbeit (S. 226), Querzeilen 1, 5, 6, 7 in den Spalten 3 und 5 hervorgeht. —

Natürlich kann grundsätzlich jede Variante für sich „gut" sein. Wird aber zwischen zwei Melodiewendungen seitens der Versuchsperson überhaupt ein musikalischer Wirkungsunterschied erkannt, so pflegt es dabei meistens auch zu einer mehr oder weniger sicheren Wertung zu kommen. Bei den hier in Rede stehenden Aufgaben kamen Zweifelfälle überhaupt nicht vor, Ausschließlich ein Abessinier, an dem neben einem Malayen und einem zehnjährigen deutschen Knaben die Versuchsreihen nach Drucklegung der Arbeit vorgenommen wurden, konnte sich bei Darbietung der Varianten 3 und 4 für keine als die „bessere" entscheiden. Diese drei Gewährsleute entschieden sich im übrigen mit großer Sicherheit im Sinne der europäischen erwachsenen Versuchspersonen. Nur der Knabe wich einmal davon ab, indem er die Var. 2 für „besser" als Var. 3 erklärte. —

Ich stehe allerdings auf dem Standpunkt, daß es für viel einfachere Melodien als sie unsere „Frage und Antwort" darstellt, ein Überwiegen der Spannung oder der Lösung geben kann, und daß hierbei nicht nur der Grad, sondern auch der Ort der Spannungsäußerung eine Rolle spielt. Für die Begriffe „Spannung" und „Entspannung (Lösung)" gibt es aber leider eine Anzahl von Überschneidungen. Wenn man jedes Steigen der Tonbewegung als Spannung bezeichnet, wie es gemeinhin üblich ist, so fällt auch die Funktion des sich auflösenden Durleittons darunter, die das Ohr andrerseits als Entspannung auffassen kann. Welche von beiden Empfindungen sich bei einem Hörer stärker zur Wahrnehmung drängt, das wird wohl davon abhängen, ob er mehr unter dem Erinnerungseindruck der physiologischen (Muskelkontraktionen im Kehlkopf) oder der tonalen (logische Beziehung auf eine Tonika-)Funktion steht. In dieser Beziehung erscheinen mir auch manche Auseinandersetzungen von E. Kurth (Grundl. d. lin. Kontrapunkts) als nicht immer klar. Jedenfalls wird man mindestens unterscheiden müssen zwischen melodischen, harmonischen, metrischen und taktisch-dynamischen Spannungen, die sich gegenseitig überhöhen oder wohl auch einmal aufheben können.

In solchem Sinne wird sich für das Ohr natürlich auch der Unterschied der Satzschlüsse sowie der Halb- bzw. unvollkommenen Ganzschlüsse geltend machen. Daß hierin aber nicht das einzige Kriterium für die Bevorzugung (mit 94 %) der Var. 5 gegenüber dem Modell liegt, geht daraus hervor, daß die Var. 3 und 4 im dritten Takt ebenfalls das h haben, und doch verschieden bewertet wurden (so z. B. ist das Ausleseverhältnis Var. 3 zu 5 nicht weniger als 11 zu 89 %). Das Ohr muß sich also noch nach andern Momenten der Architektur gerichtet haben. Das würde sich wahrscheinlich noch deutlicher gezeigt haben, wenn ich für meine Versuche noch einfachere Melodiebildungen als Reizmaterial gewählt hätte. —

Das Bild der „Ein- bzw. Ausatmung", das Herr Epstein benutzt, ist sicherlich sehr anschau-

lich. Aber auch bei der Beobachtung einer bei affektivem Sprechen aufgezeichneten Atembewegungskurve kann man leicht feststellen, daß die Intensität des Affekts noch durch andere Momente (Akzeleration, Polykrotie usw.) als durch die bloße Amplitudenhöhe (für unsere Melodie: Intervallgröße beim Vordersatz-Schluß) zum Ausdruck kommen kann.

Gerade in dieser Beziehung verbirgt meine statistische Arbeit einen, allerdings wohl nur scheinbaren, Widerspruch zu den Erfahrungen unseres musikalischen Ohrs. Bei der Auswahl, eine zirkumflexe Skala aufwärts wesentlich schneller als abwärts, bzw. in umgekehrtem Tempoverhältnis zu hören, wurde in einem Versuch an etwa 50 Vpn. der erste Fall eindeutig vorgezogen. Auch unsere Atembewegung vollzieht sich in solchem Tempoverhältnis (Inspirium : Exspirium etwa wie 1 : 2). Bei der am meisten bevorzugten Var. 5 meiner Arbeit verhält sich die Steige- zur Falldauer aber gerade umgekehrt (Tab. I, 11. Spalte, 1 : 0,5). Man wird eine Erklärung hierfür wohl letzthin suchen müssen in der Eigenart unserer normalen Atembewegungskurve, deren Tempi innerhalb der Ein- bzw. Ausatmung sich genau wieder so verhalten wie zwischen beiden Funktionen. Die Einatmung beginnt schnell, endet langsam; ebenso die Ausatmung. Ebenso bevorzugt unser Ohr in der allgemein schneller steigenden und langsamer fallenden Skala denjenigen Typ, der sowohl steigend als auch fallend retardiert. Man mache die Gegenprobe!

Der oben erwähnte Widerspruch wäre nun behoben, wenn man die überwiegend schrittweise Fortbewegung in unserer Var. 5 auffaßte als in jener Zone liegend, die auch für die Atembewegungskurve in bezug auf Tempoverhalten ein „verlangsamt" für die Ein-, und ein „beschleunigt" für die Ausatmung zeigt. Wie das in der Wendezone vom In- zum Exspirium (also in der Kulminationszone der physiologischen Spannung) der Fall ist.

Will man also die physiologische Funktion der Atmung für musikalische Erlebnisse als Bild oder gar als Erklärung heranzuziehen versuchen, so muß dem ein genaues Studium der Atembewegungskurve selbst vorangehen. Hier besteht wieder eine Brücke von der Musikwissenschaft zur Naturwissenschaft (experimentellen Psychologie und Phonetik), die sich hoffentlich noch häufig als gangbar erweist, wenn es sich, wie Herr Epstein treffend ausdrückt, darum handelt, die Beziehungen theoretisch-statistischer Forschung zur lebendigen musikalischen Anschauung aufzuhellen.

Wilhelm Heinitz.

Kataloge

Walter Höckner, Zwenkau b. Leipzig. Katalog 1: Alte Hausmusik (—1830) unter Ausschluß der Klavier- und Gesangswerke. [Enthält einige wertvollere Handschriften, Erstausgaben, u. a. von Rosetti und J. Ch. Bach, sowie Neudrucke altklassischer Musik.]

April	Inhalt	1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft | 7. Jahrgang | Mai 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Programm des Kongresses für Musikwissenschaft der Deutschen Musikgesellschaft

Vom 4. bis 8. Juni 1925
in Leipzig

Donnerstag, den 4. Juni 1925

Vormittags 11 Uhr: Eröffnung des Kongresses in der Aula der Universität.
Anschließend: Öffentlicher Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering-Halle: Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart.
Mittags $12^1/_2$ Uhr: Eröffnung der Ausstellung Musikalischer Drucke und Handschriften im Stadtgeschichtlichen Museum (Altes Rathaus).
Nachmittags 3—6 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Theorie der Musik (V)

Leitung: Prof. Dr. Karl Thiel-Berlin,
mit den Referaten:

Wilhelm Klatte: Stimmführung und Stufentheorie.
Alfred Landé: Die Dissonanz als harmonisch-melodisches Mischgebilde.
Knud Jeppesen: Johann Joseph Fux und die moderne Kontrapunkttheorie.
Ilmari Krohn: Der Rhythmus als Grundlage des musikalischen Vortrags.

Geschichte der Musik im Altertum und Mittelalter (VI a—b)

Leitung: Prof. Dr. Johannes Wolf-Berlin,
mit den Referaten:

Johannes Wolf: Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis.
Paul Eickhoff: Die Bedeutung des Viertakters als herrschendes Prinzip in der griechisch-römischen Metrik.
Otto Ursprung: Wirklich so viele griechische Einflüsse in der mittelalterlichen Musik?

Jacques Handschin: Die Conductus der Notre Dame-Epoche.
Friedrich Ludwig: Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts.
Alfred Orel: Zur Kompositionstechnik im Zeitalter der Trienter Codices.

Protestantische Kirchenmusik (VI f 2)

Leitung: Geh. Oberkonsistorialrat Prof. Dr.D. Julius Smend-Münster,
mit den Referaten:

Karl Anton: Vom Konflikt zwischen Künstlerischem und Kultischem in der kirchenmusikalischen Praxis und von dessen Lösung.
Karl Balthasar: Die Kirchenmusik und die neueren liturgischen Bestrebungen.
Johannes Müller: Bachpsychologie.
Paul Eickhoff und Arnold Schering: Choralrhythmik.

Abends 7 Uhr: Konzert des Konservatoriums (Leitung: Prof. Max Pauer).
Anschließend: Begrüßungsabend im Saale des Kaufmännischen Vereinshauses.

Freitag, den 5. Juni 1925

Vormittags 9—11 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Musikalische Jugenderziehung und Organisation (IV)

Leitung: Prof. Leo Kestenberg-Berlin,
mit den Referaten:

Fritz Jöde: Die Polyphonie in der Musikerziehung.
Richard Münnich: Die Behandlung musikästhetischer Probleme in der höheren Lehranstalt.
Walter Kühn: Grundlinien für eine Theorie der Musikerziehung.
Frank Bennedik: Tonwort und Musikerziehung: 1. Forderungen des Elementarunterrichts, 2. Das Tonwort-System, 3a. Musikalische Bildung in der Schulzeit, 3b. Musikalische Bestätigung und Weiterbildung nach der Schulzeit. (Der Vortrag wird durch praktische Beispiele an einer Volksschulklasse erläutert.)

Musikästhetik (VII)

Leitung: Prof. Dr. Arnold Schering-Halle,
mit den Referaten:

Paul Moos: Beziehungen der jüngsten Musikwissenschaft zur Ästhetik.
Mitreferenten: 1. H. Mersmann, 2. (noch unbestimmt).
Gerhard von Keußler: Akustische Sinnestäuschungen und Musikästhetik.
Mitreferenten: 1. und 2. (noch unbestimmt).

Bibliographie der Musik (I)

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Schwartz-Leipzig,
mit den Referaten:

Wilhelm Altmann: Die geschichtliche Entwicklung der Katalogisierung musikalischer Handschriften.

Robert Haas: Zur Bibliographie der Operntexte.
Hermann Springer: Über Grundfragen wissenschaftlicher und produktiver Musikbibliographie.
Alfred Orel: Zur Quellenkunde für neuere Musikgeschichte.

Die weiteren Sitzungen dieser Sektion dienen der Erörterung der Frage „Wie ist eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Musikbibliographie zu schaffen?"

Geschichte der Musik von 1600 bis zu Beethovens Tode (VI c—d)

Leitung: Prof. Dr. Wilhelm Fischer-Wien,
mit den Referaten:

Karl Hasse: Palestrina, Schütz, Bach und Beethoven im Lichte der Stilwandlungen.
Wilhelm Fischer: Zur Geschichte des Fugenthemas.
Paul Nettl: Spuren des Wiener Liedes im 17. Jahrhundert.
Reinhard Oppel: Melodische und architektonische Gesetze bei J. S. Bach.
Hermann Keller: Der Artikulationsstil der Bachschen Instrumentalwerke.
Friedrich Noack: Die Opernkomposition von Chr. Graupner.
Robert Sondheimer: Die Anfänge des Wiener Stils in der Symphonie des 18. Jahrhunderts.
Oskar Kaul: Würzburger Tonsetzer um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ihren stilistischen Beziehungen zur Wiener Frühklassik.
Hans Deinhardt: Übersetzungsfragen im besonderen Hinblick auf die Opern Mozarts.
Fritz Gysi: Mozart als Kritiker.
Th. W. Werner: Aus der Frühzeit des unbegleiteten Männergesangs.
Arnold Schmitz: Beethovens Religiosität.
Rudolf Banning: Eine strittige Stelle in Beethovens op. 27 Nr. 2.
Josef Müller-Blattau: Deutsche Klassik und Romantik.
Gotthold Frotscher:

Nachmittags 1 Uhr: Besichtigung der Notendruckerei C. G. Röder und der Klavierfabrik Julius Blüthner.

3—6 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Geschichte der Musik im Altertum und Mittelalter

(s. Donnerstag, 3—6 Uhr)

Th. W. Werner: Über innere Kriterien für die vokale oder instrumentale Bestimmung älterer Musik.
Theodor Kroyer: Besetzungsprobleme der mensuralen Chormusik.
Higini Anglès: Schola Hispanica d'orgue du XVme au XVIIme siècles.
Wilibald Gurlitt: Zur Geschichte und über Prinzipien der Registrierkunst bei der Wiedergabe alter Orgelmusik.
Dagobert Bruger: Probleme der deutschen Lautenmusik des 18. Jahrhunderts.

Methodik der Musikwissenschaft (III)

Leitung: Geh. Rat Prof. Dr. Guido Adler-Wien,

mit den Referaten:

Ernst Bücken: Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrhundert.

Werner Danckert: Personale Typen des Melodiestils.

Kathi Meyer: Musikalische Wissenschaftslehre.

Paul Mies: Werdegang und Eigenschaften der Definition in der musikalischen Stilkunde.

Musikalische Landeskunde (VI g)

Leitung: Prof. Dr. Ludwig Schiedermair-Bonn,

mit den Referaten:

Hans Joachim Moser: Bedürfnisse der musikalischen Lokalforschung in Deutschland.

Arno Werner: Die praktische Durchführung der lokalen Musikforschung in der Provinz Sachsen.

Felix Oberborbeck: Schwäbische Reichsstädte als Träger deutscher Musikkultur im 18. Jahrhundert.

Kurt Rattay: Musikkultur des deutschen Ostens im 16. Jahrhundert.

Vergleichende Musikwissenschaft und Instrumentenkunde (II)

Leitung: Prof. Dr. Curt Sachs-Berlin,

mit den Referaten:

Wilhelm Heinitz: (Thema steht noch aus).

Hans Henny Jahnn: Entstehung und Bedeutung der Kurvenmensur für die Labialstimmen der Orgel.

Georg Kinsky: Stand und Aufgaben der neueren Instrumentenkunde.

Robert Lach: Zur Entwicklungsgeschichte des musikalischen Denkens.

Robert Lachmann: Die Musik der No-Spiele.

Karl Laker: Das musikalische Sehen.

Edgar Rabsch: Instrumentenkunde und vergleichende Musikwissenschaft in der Schule.

Abends 7 Uhr: F. Schreker: Irrelohe, Oper im Städt. Neuen Theater.

Sonnabend, den 6. Juni 1925

Vormittags 9—11 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Musikalische Jugenderziehung und Organisation (IV)

(s. Freitag, 9—11 Uhr)

Edgar Rabsch: Musikwissenschaft in der Schule (Zum Problem einer Musikbiologie).

Arnold Ebel: Einrichtung und Aufgaben der Musikpädagogischen Organisation.

Gerhard von Keußler: Die Aufgaben des Theorieunterrichts.

Musikästhetik (VII)

(s. Freitag, 9—11 Uhr)

Hermann Stephani: Das Verhältnis von naturreiner und pythagoräischer Stimmung und das Problem des Musikhörens. Mitreferenten: 1. R. Wicke, 2. W. Heinitz.

Hans Mersmann: Die Bedeutung der Substanzgemeinschaft für die Analyse von Instrumentalmusik. Mitreferenten: 1. u. 2. (noch unbestimmt).

Bibliographie der Musik

(s. Freitag, 9—11 Uhr)

Katholische Kirchenmusik (VI f. 1)

Leitung: Prof. Dr. Hermann Müller-Paderborn,
mit den Referaten:

Josef Kromolicki: Zum Stil des neuen kirchenmusikalischen Schaffens.

Theodor Kroyer: Über ein Orgelchoralbuch des 15. Jahrhunderts.

Wilhelm Kurthen: Liszt und Bruckner als Messenkomponisten.

Hermann Müller: Zur Editionstechnik bei Kirchenmusikwerken der klassischen Vokalperiode.

Willibrod Ballmann: Vom Wesen der liturgischen Musik.

Andreas Weißenböck: Was bedeutet die neue liturgische Bewegung für die Kirchenmusik?

Mittags 11—12½ Uhr: Führung durch die Musikbibliothek Peters, das Stadtmuseum und das Archiv Breitkopf & Härtel.

Mittags 1½ Uhr: Motette des Thomanerchors in der Thomaskirche.

Nachmittags 4—6 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Musikästhetik

(s. Freitag, 9—11, Sonnabend, 9—11 Uhr)

Rudolf Steglich: Über das Formhören des Barock. Mitreferenten: 1. G. Becking, 2. F. Reuter.

Gotthold Frotscher: Sebastian Bachs Themenbildung unter dem Einfluß der Affektenlehre. Mitreferenten: 1. M. Bauer, 2. (noch unbestimmt).

Romantische und moderne Musik (VI e)

Leitung: Prof. Dr. Georg Schünemann-Berlin,
mit den Referaten:

Gustav Becking: Klassik und Romantik.

Hans Mersmann: Die Lage der abendländischen Musik um 1900.

Frau Kallenbach-Greller: Klangwerte der modernen Musik.

Musikalische Landeskunde

(s. Freitag, 3—6 Uhr)

Eigel Kruttge: Zur Musikgeschichte Westfalens.

Arnold Schmitz: Sonaten des Kurmainzer Hofkapellmeisters Sterkel.

Wilhelm Kurthen: Zur Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts im Rheinlande.

Ludwig Schiedermair: Aufgaben und Ziele einer Musikgeschichte des Rheinlands.

Geschichte der Musik von 1600 bis zu Beethovens Tode

(s. Freitag, 9—11 Uhr)

Abends 7 Uhr: Eröffnungsaufführung des Deutschen Händelfestes im Saale des Gewandhauses: **Belsazar**, Oratorium in drei Akten.

Sonntag, den 7. Juni 1925

Vormittags 10 Uhr: Öffentlicher Vortrag von Prof. Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz): Die Eigenart der deutschen Choralpflege im Mittelalter gegenüber der romanischen, in der Aula der Universität.

Vormittags 11 1/2 Uhr: Orchesterkonzert des Deutschen Händelfestes im Saale des Gewandhauses: 1. Konzert für Orgel und Orchester (dmoll), 2. Kantate für eine Sopranstimme und Orchester: Ah! crudel, nel pianto mio, 3. Concerto grosso (cmoll) für Streichorchester und zwei Cembali (op. 6 Nr. 8), 4. Drei Arien für Baß und Orchester a) Arie des Argante aus der Oper „Rinaldo": Sibilar gli angui d'Aletto, b) Rezitativ und Arie des Tolomeo aus der Oper „Tolomeo": Che più si tarda omai. — Stille amare, già vi sento. c) Rezitativ und Arie des Varo aus der Oper „Ezio": Folle è colui. — Nasce al bosco, 5. Doppelchöriges Orchesterkonzert (Fdur) für Oboen, Fagotte, Hörner, Streichorchester, Orgel und Cembalo.

Nachmittags 3 Uhr: Gemeinsames Mittagsmahl im Buchhändler-Haus.

Abends 7 Uhr: Opernaufführung des Deutschen Händelfestes im Städtischen Neuen Theater: **Tamerlan**, Oper in drei Akten. Uraufführung in der neuen Übersetzung und Einrichtung von Herman Roth.

Montag, den 8. Juni 1925

Vormittags 9—11 Uhr: Sitzungen folgender Sektionen:

Romantische und moderne Musik

(s. Sonnabend, 4—6 Uhr)

Alois Haba: Welche Aufgaben bietet die Vierteltonmusik der Musikwissenschaft? (mit Demonstrationen).

Adolf Aber: Das Problem der Stilbühne bei den Werken Richard Wagners (mit Demonstrationen): Mitreferent: Adolf Appia.

Protestantische Kirchenmusik

(s. Donnerstag, 3—6 Uhr)

Peter Epstein: Die kirchlichen Tonwerke J. A. Herbsts.

Hermann Güttler: Die Monumentaloratorien des Königsberger Kantors Georg Riedel (1676—1738).

Musikästhetik

(s. Freitag, 9—11 Uhr, Sonnabend, 9—11 und 4—6 Uhr)

Alfred Heuß: Die genetische Methode, erläutert an Lied und Arie. Mitreferenten: 1. R. Steglich, 2. P. Mies.

Theodor Wiehmayer: Über die Grundfragen der musikalischen Rhythmik und Metrik. Mitreferenten: 1. H. Keller, 2. A. Schering.

Bibliographie der Musik

(s. Freitag, 9—11 Uhr und Sonnabend, 9—11 Uhr)

Katholische Kirchenmusik

(s. Sonnabend, 9—11 Uhr)

Hermann Müller: Neue Bestrebungen auf dem Gebiete des katholischen deutschen Kirchenliedes.

Heinrich Sambeth: Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts mit besonderer Berücksichtigung seiner Kirchenmusik-Reformpläne.

Karl Weinmann: Neues über Palestrina.

Josef Lechthaler: Die melodische Nachzeichnungstechnik bei Uttendal.

Vormittags 11 Uhr: Kammermusik des Deutschen Händelfestes im Saale des Gewandhauses: 1. Trio für Flöte, Violine, Violoncello und Cembalo (cmoll) op. 2 Nr. 1; 2. Kantate für Sopran und Cembalo: Partenza; 3. Trio (Fdur) für 2 Oboen und Cembalo; 4. Sonate (Fdur) für Violine und Cembalo op. 1 Nr. 12; 5. Suite (dmoll) für Cembalo; 6. Trio für zwei Soprane und Baß mit Cembalo: Si tu non lasci amore, mio cor; 7. Sonate (Edur) für 2 Violinen und Cembalo.

Nachmittags 3 Uhr: Direktoriumssitzung der Deutschen Musikgesellschaft im Musikwissenschaftlichen Institut.

Nachmittags 4 Uhr: Mitgliederversammlung in der Aula der Universität. Anschließend: Öffentlicher Vortrag von Hofrat Prof. Dr. Guido Adler-Wien: Das obligate Accompagnement.

Abends 7 Uhr: Schlußaufführung des Deutschen Händelfestes im Saale des Gewandhauses: **Salomo**, Oratorium in drei Akten.

Kongreß und Händelfest werden durch ein geselliges Beisammensein der Teilnehmer im Gesellschaftssaal des Ratskellers abgeschlossen.

Alle Teilnehmer am Kongreß werden gebeten, die beiliegende Anmeldung zur Teilnahme am Kongreß und den Veranstaltungen des Händelfestes genau ausgefüllt an die **Geschäftsstelle der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig, Nürnberger Str. 36 I** einzusenden. Diejenigen Teilnehmer, die sich bereits anmeldeten, wollen dies auf der Ausfertigung ausdrücklich vermerken. Am 25. Mai werden den Teilnehmern, die innerhalb Deutschlands wohnen, Teilnehmer- und Händelfestkarten, sowie Angabe der belegten Wohnung unter Nachnahme der Beträge für die Karten zugestellt. Alle außerhalb Deutschlands wohnenden Teilnehmer erhalten durch die Post nur die Wohnungsangabe zugesandt, während sie gebeten sind, Teilnehmer- und Händelfestkarten in der obenerwähnten Geschäftsstelle, die während der Kongreßtage von morgens 8 Uhr bis nachmittags 5 Uhr ununterbrochen geöffnet ist, in Empfang zu nehmen.

Die Kieler Handschrift der Autobiographie Christian Gottlob Neefes
1748—1798[1]

Von

Walther Engelhardt, Coblenz

Unter der Bezeichnung Cod. Ms. S. H. 406 H bewahrt die Kieler Universitätsbibliothek einen Sammelband von Handschriften auf, der von dem einstigen Oberbibliothekar Andreas Wilh. Cramer (1760—1833) der Bibliothek geschenkt wurde. Er enthält außer persönlichen Erinnerungen eine Reihe von Briefen an A. Wilhelms Vater, den Universitätskanzler Joh. Andr. Cramer (1725—1786), und an seinen Bruder Carl Friedrich Cramer (1752—1808). Den Inhalt des Handschriftenbandes hat Henning Ratjen im 3. Bd. des Verzeichnisses der Hss. der Kieler U. B. (Kiel 1865, S. 541 f.) angegeben, deshalb erübrigt es sich, weiteres darüber mitzuteilen: aus dem 2. Teile der Crameriana soll über ein bislang ungenutztes Autograph Christian Gottlob Neefes eingehender berichtet werden. Neefes Lebenslauf, um den es sich handelt, ist im 1. Jahrgang der Allgem. musikal. Zeitung (Leipzig 1799) und darnach von Dr. Alfred Einstein als 2. Bändchen der „Lebensläufe deutscher Musiker" (Leipzig 1915) gedruckt, der Vergleich aber ergab, daß das Autograph eine Anzahl von erheblichen Veränderungen und Zusätzen enthält, die wert sind, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Da Neefe heute nur in seinem Liede „Was frag ich viel nach Geld und Gut" (Erstdruck in Joh. Heinr. Voß' Musenalmanach auf 1777, S. 10; bei M. Friedlaender, Das deutsche Lied, Bd. 1, 2. Hälfte, S. 146) als Komponist fortlebt und im allgemeinen nicht anders als der Lehrer Beethovens in Bonn bekannt ist, sei eine Würdigung eines seiner Zeitgenossen mitgeteilt. Christ. Friedr. Dan. Schubart schrieb um 1785 in den Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Wien 1806) über Neefe:

> ... Einer der gründlichsten und gefälligsten Tonsetzer unserer Zeit. Er hat sich durch komische Opern, Lieder, Klavierstücke, — am meisten aber durch die in Musik gesetzten Klopstockschen Oden bekannt gemacht. Letztere Arbeit war in der Tat ein kühnes Unternehmen, und es ist ihm herrlich gelungen. Die Melodien sind meist dem großen Geiste Klopstocks angemessen und drücken seine tiefe, schwermütige Empfindung ganz vortrefflich aus. „Bardale", die „Sommermondnacht", die Elegie „Selmar und Selma" und das Stück aus dem Ossian „Komm zu Fingals Feste" zeichnen sich vor andern aus. Nur gelingen ihm die Stellen, wo sich der hohe Odenschwung des Dichters am meisten zeigt, nicht so gut wie die schwermütigen und zärtlichen Stellen. Neefes Satz ist sehr rein,

[1] Die Anmerkungen stellen zeitgeschichtliches und biographisches Material zusammen, welches zum großen Teil in den bisherigen Veröffentlichungen über Neefe nicht herangezogen wurde. Da die vorliegende Arbeit sich auf einen Sachbericht beschränkt, hätte es zu weit geführt, den Inhalt der Anmerkungen in den Text mit hineinzuarbeiten. Und von einer allen Einzelfragen der Biographie nachgehenden Darstellung konnte abgesehen werden, da die Veröffentlichung einer größeren Biographie Neefes durch Fräulein Dr. J. Leux zu erwarten ist.

und seine Melodien sind oft zauberisch schön. In der Wahl der Tonarten ist er sehr glücklich, indem er es tief fühlt, daß ein ein jedes gute Gedicht seinen eigenen musikalischen Ton hat. Z. B. das vortreffliche Klopstockische Gedicht „An Cidli", wo er sie schlafend antrifft[1], würde in allen chromatischen Tönen verlieren; da es hingegen in diatonischen Tönen, etwa in Es dur, sonderlich in As dur, seine volle Kraft erhält. Die Lieder von diesem Tonsetzer sind äußerst sangbar und von ungemein reizenden Melodien: sie verdienen sehr, unsern Sängern und Sängerinnen aufs Flügelpult gelegt zu werden. Noch muß ich die Bemerkung hinzusetzen, daß Neefes Klopstockische Oden und Lieder auf einem guten Clavichord am besten vorgetragen werden können, weil man hier die gefühlvollen Stellen, das Seufzende, Klagende, Weinende, die sanften Übergänge, die Träger und Mitteltinten am besten ausdrücken kann.

Die komischen Opern von diesem Meister enthalten zwar manche schöne Stelle, zeigen aber doch, daß Neefes Geist nicht für das komische Theater gemacht ist. Mich deucht, Neefe würde als Kirchenkomponist am meisten glänzen[2]. Leider ist aber seine jetzige Bestimmung seinem Geiste nicht angemessen. Er hält sich als Musikmeister bei der Seylerischen Schauspielergesellschaft auf.

Neefe zeichnet sich auch dadurch vor vielen Musikern aus, daß er sehr gut deutsch schreibt. Man hat im deutschen Museum und in anderen deutschen Monatsschriften einige Abhandlungen über musikalische Gegenstände von ihm, die ungemein gut und gründlich geschrieben sind.

Einen Eindruck von Neefes klarer und schlicht-deutscher Ausdrucksweise empfangen wir in seiner Lebensbeschreibung. Ihren ganzen Wortlaut mitzuteilen erübrigt sich, weil Einsteins Neudruck allgemein und leicht zugänglich ist; es kann vorausgesetzt werden, daß diese Ausgabe sich in der Hand des Lesers befindet. Da sie mit Friedrich Rochlitz' erwähntem Erstdruck übereinstimmt, wird der Neudruck (N) den folgenden Feststellungen zugrundegelegt. Ehe wir die Abweichungen der Kieler Handschrift von N im einzelnen ins Auge fassen, seien einige Worte über die Abfassungszeit und die Texthandschriften vorausgeschickt.

Die Kieler Handschrift ist in einem Zuge geschrieben. Doch bemerkt man schon bei flüchtiger Betrachtung spätere, mit anderer Tinte und weniger zierlichen Schriftzügen derselben Hand geschriebene Änderungen und Zusätze, über deren Entstehungszeit uns die Unterschrift unterrichtet. Das ältere Datum „Frankfurt, den 30. September 1782" ist durchgestrichen und darüber steht: „Bonn. 1789". Als Neefe sich 1782 zur Herbstmesse in Frankfurt aufhielt, war er noch Musikdirektor bei Seyler. Am 3. September hatte die Seylersche Schauspielergesellschaft das — wie Neefe sagt, s. u. — Frankfurter Komödienhaus eingeweiht; in Reichards Gothaer Theaterkalender auf 1784 gibt Seyfried einen Bericht über das neue Gebäude. Neefe benutzte seine freie Zeit nicht nur zu Berichten, von denen später noch zu reden sein wird, sondern augenscheinlich auch zur Niederschrift seines Lebenslaufs, dessen (älterer, Frankfurter) Wortlaut mit A bezeichnet werden mag, zum Unterschied von der in A hineingearbeiteten Bonner Fassung B aus dem Jahre 1789.

---

[1] Siehe Ernst Otto Lindner, Gesch. des deutschen Liedes im 18. Jahrh., Leipzig 1871 (in den Notenbeispielen).

[2] Als solcher war er 1784 im 5. Teil der Vierstimmigen Motetten und Arien, von Johann Adam Hiller herausgegeben (Leipzig, Dyckische Buchh.), mit einer Motette über den 77. Psalm mit Schlußchoral hervorgetreten. — Inhaltsübersichten über Neefes Singspiele gab Heinrich Lewy in seiner Neefe-Dissertation (Rostock 1901), die, leider nicht in allen Teilen zuverlässig, den Anfang der wissenschaftlichen Neefe-Forschung bedeutet.

Die Fassung A ist nicht genau gleichlautend mit demjenigen Manuskript, welches Friedrich Rochlitz veröffentlichte. Außer dem Kieler ist nämlich noch ein zweites erhalten geblieben, welches sich in Stuttgart im Besitz von Fräulein M. Greinert befindet. Dieses **Stuttgarter Autograph** weicht in der Orthographie von Grund auf von dem Kieler ab, das (nach Mitteilungen des Herrn Prof. Dr. Uhle in Chemnitz) in der Rechtschreibung geschrieben ist, die Neefe auf der Schule erlernte, in der auch die Bücher der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckt sind. Das Stuttgarter Autograph folgt in der Orthographie den späteren Schreibregeln, welche Neefe sich erst in seiner Bonner Zeit (nachweisbar seit dem Sommer 1784) zu eigen machte: ein Vergleich mit den Schriftzügen seiner Briefe an Großmann (Eigentum der Univ.-Bibl. Leipzig) ermöglicht, das Stuttgarter Autograph auf Oktober 1786 zu datieren; will man annehmen, daß Neefe seinen Lebenslauf in seinen „Dilettanterien" von 1785 (ein Exemplar des ohne Druckort herausgegebenen, von Neefe zusammengestellten Bändchens besitzt die Univ.-Bibl. Bonn) veröffentlichen wollte, käme für die Entstehung des Stuttgarter Autographs auch schon 1785 in Frage. Es ist, wie sich aus den eigenhändigen Änderungen Friedrich Rochlitz' ergibt (Herr Prof. Dr. Johannes Wolf in Berlin stellte die Identität der Schriftzüge fest), die Grundlage des genannten Erstdrucks geworden, nachdem Rochlitz das Autograph benutzt, es vielleicht einem recht sorglos arbeitenden Kopisten zur Herstellung des Druckmanuskripts übergeben hatte. Es ist darauf im Besitz der Neefeschen Familie geblieben; die jetzige Eigentümerin, die Tochter von Frau Marie Greinert, ist eine Urenkelin des noch zu erwähnenden Opernsängers Joseph Aue, des Schwiegersohns unsres Christian Gottlob. Fräulein Dr. Leux hat das Stuttgarter Autograph mit den Rochlitzschen Änderungen in ihrer Dissertation (München 1921) veröffentlicht.

Das Kieler Autograph dagegen ist, dem Papier und der Schrift der Briefe an Großmann nach zu urteilen, in der Zeit geschrieben, in der es datiert ist. Der Verzicht auf die vollständige Mitteilung seines Wortlauts ist die Ursache dafür, daß in diesem Bericht die ursprüngliche Rechtschreibung nicht beibehalten wurde, denn all die kleinen orthographischen und mundartlichen Abweichungen im einzelnen nachzuweisen dürfte zu weit führen; in der Absicht, den Text des Neudrucks zu ergänzen, folge ich (mit Ausnahme der vorkommenden Personennamen) dessen Schreibweise und gebe die Abweichungen mit genauer Beibehaltung des ursprünglichen Wort- und Satzrhythmus. Die Abweichungen der Kieler Fassung A von der Stuttgarter Handschrift sind im folgenden nicht besonders gekennzeichnet, weil sie sachlich nicht von Belang sind und weil deren Zusammenstellung dem Leser den in diesem Fall nur aus den Autographen selbst zu gewinnenden Eindruck der Persönlichkeit ihres Verfassers doch nicht vermitteln könnte.

Die erste Seite des Kieler Autographs trägt folgende (genau wiedergegebene) Aufschrift:

Christian Gottlob Neefens
Lebenslauf
von ihm selbst beschrieben.
Nebst beygefügtem Karackter.

Schon am Ende des ersten Absatzes weicht der Druck von der Handschrift ab (N 4, 9—13). Neefe schrieb „... am meisten aber Umgang mit eines berüchtigten plumpen

Religionsspötters **Edelmanns** Bruder führten mich darauf [nämlich: selber ein Religionsspötter zu werden]. Dieser unvorsichtige Mann, ein Advokat, gab mir unerfahrenem schwankenden Jünglinge fast alle Lästerschriften seines Bruders[1] in die Hände, ...", N 5, Zeile 2 von unten stand: „mit ähnlichem (statt: gleichem) Vorsatz". N 6, 2—4 lautete: „1767 reiste ich nach Leipzig, um ein Bürger der Akademie unter dem Rektorate des sogenannten apokalyptischen Doctor Crusius zu werden. Er war ein sanfter, gutdenkender Mann, ein scharfsinniger, obgleich an sein System gebundener, Philosoph und ein tätiger Christ, der aber von seinen meisten Anhängern entweder garnicht oder falsch verstanden und von seinen Gegner verkannt ward. Bei der Schwachheit sich in apokalyptische Träumereien zu verlieren, wozu ihn das Studium der Bengelischen Schriften[2] verleitet hatte, übersah der Parteigeist seine übrigen guten Eigenschaften und Fähigkeiten, sowohl natürliche als auch erworbene"[3]. N 6, 8 heißt es in der Kieler Handschrift nicht „Unter den letztern waren", sondern: „Unter denen, die nützlich und angenehm zugleich sind, gefielen mir ..." N 6, 11 beginnt der Absatz „1769 zu Ostern ..." (ebenso N 15, 5: „1779 im Oktober ..."); Zeile 12 berichtete von dem Abschied von Verwandten „und Freunden" (s. u.!); in Zeile 16 ist das Abschiedsbild noch ein wenig ergänzt „— und nach den herrlichsten elterlichen Vermahnungen und Segenswünschen —". Der Abschluß des Absatzes (Z. 24—26) lautet im Original (Neefes Verzeichnis ist bezeichnend für seine Ordnungsliebe und seine Freude an genauen Listen — Rochlitz' Verkürzung bezeichnend für seine Redaktionsarbeit!): „Meine Lehrer waren:

in der Moralphilosophie **Gellert**, (ewig segnet mein Herz sein Andenken;)
in der Logik, Metaphysik, Physik und Moral **Seydlitz**, nach crusiusischen Grundsätzen,
in dem Natur- und Völkerrecht und justinianischen Institutionen **Sammt**[4],

[1] Johann Christian Edelmann, 1698 in Weißenfels geboren, Theologe von radikal-rationalistischer Richtung, starb 1767 nach einem unruhigen, schriftstellerischen Arbeiten gewidmeten Leben in Berlin. In seiner 1752 verfaßten Selbstbiographie (hrsg. von Wilh. Klose, Hamburg 1851) erwähnt er seinen Bruder, den Lizentiaten Heinrich Gottlob E., der um 1752 Juris Practicus zu Chemnitz und vorher Auditeur beim kgl. polnischen und kurf. sächs. Marchischen Regiment war (a. a. O. S. 5). Daß er dann Amtsverweser des Amtes Chemnitz wurde (S. 7), ist unzutreffend: nach Auskunft des Herrn Prof. Dr. P. Uhle war zu Edelmanns Zeit Lischke Amtmann daselbst. — Bezeichnend für E. ist, wie er die Bezeichnung Religionsspötter abweist: „Ich habe nichts weniger als die Religion, sondern nur die ungereimten Grillen [ein weitgehender Begriff!] der Vorsteher derselben verspottet" (a. a. O. S. 10).

[2] Von den Schriften des württemberger Theologen Johann Albrecht **Bengel** (1687—1752) hat wohl außer seinem Gnomon Nov. Test. 1752 „Die erklärte Offenbarung", Stuttgart 1740, am meisten Verbreitung gefunden.

[3] Christian August **Crusius**, 1715 zu Leuna bei Merseburg geboren, wirkte seit 1744 als Prof. der Philosophie, von 1760 bis zu seinem 1775 erfolgten Tode als Prof. der Theologie in Leipzig. Als origineller Denker lehnte er sowohl philologische Schriftauslegung als auch den herrschenden Formalismus der Schüler Christian Wolffs ab und lehrte eine praktisch-sittliche und, an Bengel anknüpfend, biblisch-prophetische Theologie. — Ehe Neefe zum zweiten Male nach Leipzig kam, hatte der junge **Goethe** Leipzig bereits verlassen, dessen Dichtung und Wahrheit (im 6. bis 8. Buche) manches anschaulicher schildert, was Neefe nur andeutet; ich hebe an Stichworten hervor: Gellert, akademisches Leben, protestantischer Gottesdienst, Bengel und Crusius, Oeser und Geyser.

[4] Er scheint außer Christ. Fürchtegott Gellert einer der beliebtesten Leipziger Universitätslehrer gewesen zu sein. Ernst Ludw. Gerber erwähnt in seiner Lebensbeschreibung Hauskonzerte, die **Sammet** eingerichtet hatte (Neues Tonkünstlerlexikon II, 293 u. 294). A. Scholze (Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte — kurz: Chemn. Mitt. — I, S. 177) schreibt: Der vielseitige und edel-

in den Digesten nach dem heinecciustischen Kompendium Breuning,
nach dem böhmerischen und in der sächsischen Prozeßordnung Tobias Richter,
in der Geschichte des bürgerlichen Rechts Kleemann:

ohne die sogenannten öffentlichen Kollegien zu erwähnen, die ich besucht habe". N 7, 12 schrieb Neefe „das anmutigere Studium der Tonkunst ...", um damit den noch an einer anderen Stelle (s. u. zu N 10, 24) betonten Gegensatz der Rechtsgelehrsamkeit zur Musik zu betonen. Über den Abschluß seiner juristischen Studien hieß es (vgl. N 7, 19—21): „ich ... disputierte öffentlich unter dem Vorsitz meines gewesenen Lehrers, des Doktors Tobias Richter, über die Frage: ‚Ob ein Vater befugt sei, seinen Sohn zu enterben, weil er sich dem Theater geweihet?' Ich verneinte diese Frage aus dem Satze: Bei aufhörender Ursache hört auch die Wirkung auf"[1].

Das „war", Z. 25 derselben Seite, steht in der Kieler Handschrift nicht, welche die tragikomische Schilderung des „Ungeheuers", der Hypochondrie, (N 8, 2 nach „... Gebirge!") mit folgendem Satz abschließt: „Zuweilen sah und hört' ich zuviel, zuweilen hatt' ich wieder Augen, und sah zu wenig; Ohren, und hörte zu wenig. Ich war gewiß in einem traurigen Zustand". In Absatz 1 (N 8, 7—15) heißt es:

„Ich trachtete also nach bessern und gründlichern Einsichten in der Religion, und Gefühl für sie in meinem Herzen zu erwecken, um mit der Freudigkeit und den Hoffnungen eines vernünftigen Christen sterben zu können. Die Bücher, die ich mir als Mittel zur Erreichung meines Zweckes wählte, waren folgende: Bonnets Betrachtungen über die Natur; Moses Mendelssohns Phädon; Bonnets philosophische Beweise für das Christentum; Schröcks christliche Kirchengeschichte; Nößelts Verteidigung der christlichen Religion; Hallers Briefe über die Offenbarung[2]. Meine Erbauungsbücher waren: Das Neue Testament; Spaldings und Jerusalems Predigten; Gellerts Moral und geistliche Lieder[3]. Auf solche Art ward mir die Religion verehrungswürdig, und

---

denkende Johann Gottfried Sammet erwarb sich durch seinen geistreichen und freimütigen Vortrag wenn auch nicht die Gunst der Regierung, doch eine zahlreiche, und, wie er in Zeiten der Not erfahren hat, dankbare Hörerschaft.

[1] Tobias Richter (1715—1780); seit 1750 Professor in Leipzig. Seine zahlreichen lateinisch geschriebenen, juristischen Werke sind in der Allg. deutschen Biogr., Bd. 28, S. 467 nachgewiesen. — Daß sonst die Chemnitzer Bürger keine Theaterfreunde waren, ergibt sich aus P. Uhles theatergeschichtlichem Bericht in den Chemn. Mitt. 8 (1891), S. 140—147.

[2] Charles Bonnet starb 1793; seine Contemplations de la nature erschienen 1764 u. 65 zu Amsterdam in 2 Bdn., deutsch von Titius 1766 in Leipzig. Lavaters Übersetzung „Philosophische Untersuchung der Beweise für das Christentum" (Zürich 1769) ist ein nach B.s Recherches philosophiques sur les preuves du christianisme (Genf 1769) angefertigt; der 2. vermehrten Ausgabe dieses Buchs folgte 1771 Lavaters vervollständigte Übersetzung „Philosophische Palingenesie" (Zürich). — Moses Mendelssohns Phädon, oder Über die Unsterblichkeit der Seele erschien 1764. — Joh. Matthias Schröckh (1733—1808) war Theolog und Geschichtsprofessor in Wittenberg, fruchtbarer Historiker. Seine gehaltvolle „Christliche Kirchengeschichte" erschien 1768—1813 zu Leipzig in 45 Bänden. — Joh. August Nößelt (1734—1807) war als Professor in Halle nicht so sehr als Schriftsteller, mehr als Lehrer und Persönlichkeit von Einfluß. Die „Verteidigung der Wahrheit und Göttlichkeit der christlichen Religion" erschien dort 1766, 5. Aufl. 1783. — Albrecht von Haller (1708—1777) war von 1736—1756 Professor in Göttingen, Mitarbeiter an den Göttinger Gelehrten Anzeigen. Naturforscher und moralisierender Dichter, schrieb er „Briefe über die vornehmsten Wahrheiten der Offenbarung" (1772, 3. 1779).

[3] Joh. Joachim Spalding (1714—1804), angesehener Prediger und beliebter popular-philosophischer Schriftsteller, wirkte in Pommern und seit 1764 in Berlin in dem Bestreben, „das Christentum mit dem Zeitgeist zu versöhnen". Seine Selbstbiographie erschien 1804 in Halle. Joh. Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709—1789) war Hofprediger in Wolfenbüttel, ein weitgereister und geistvoller Kanzelredner. Sein Sohn war der aus dem „Werther" bekannte Sekretär Jerusalem in Wetzlar.

ich spürte die herrlichen Früchte derselben im Herzen und Leben. Doch muß ich gestehen, daß ich den innerlichen Gottesdienst mehr liebe als den äußerlichen. Zwar kann ein kurzes herzliches Gebet in der Gemeinde, ein kräftiger gemeinschaftlicher Gesang meine Seele erheben. Aber eine Predigt, auch vom besten Redner, kann ich nicht mit anhaltender Aufmerksamkeit anhören. Und wie bald verliert man auch nicht, durch äußere Ursachen, einige Worte, die doch notwendig zum Sinn des Ganzen gehören! Auch lieb ich das kirchliche Zeremoniell nicht (, ob es schon sonst seinen Nutzen haben mag.) weiter, als sofern es zur Erhebung der Seele beitragen kann[1].

Eine weitere starke Verkürzung liegt NG, 19—26 vor. Über Johann Adam Hiller schrieb Neefe:

Welcher Musikfreund kennt und liebt nicht diesen einsichts-, geschmack- und empfindungsvollen Komponisten, diesen musikalischen Gellert[2]! und welch unbefangener Tonkünstler schätzt ihn nicht! wenn auch nicht als ein großes feuriges Genie, doch aber als ein viel- und nützlichwirkendes. Auch durch sein Herz, durch seinen vortrefflichen Charakter erwirbt er sich die Hochachtung aller Edlen. Ihn beseelt Religion eines vernünftigen Christen. Er ist menschenliebend, wohltätig, gefällig, dienstfertig, fleißig, und besonders eifrig für die gute Sache der Musik. So eine Tätigkeit für seine Kunst mit Hintansetzung seiner ökonomischen Vorteile, so einen glühenden Eifer, jedes junge Talent zu unterstützen, entwickeln zu helfen und dessen Glück zu befördern, hab ich nie wieder gefunden. Dies weiß ich nicht etwan aus Erfahrung an mir allein. Welche erstaunliche Mühe hat er sich gegeben, nach Art der Italiener Konservatorien in Deutschland zu errichten, wenigstens zu veranlassen, um seinem Vaterlande sowohl als Ausländern brave Sänger und überhaupt geschickte Musiker zu ziehen. Er vereinigte sich zu diesem Ende einst mit der Armenschule der Freimaurer in der Friedrichsstadt zu Dresden, die sich gerne mit ihm zu dieser lobenswürdigen Absicht verbanden. Alle seine seit sechs Jahren [B korr.: Viele seiner] herausgekommenen musikalischen, theoretischen und praktischen Schriften bezogen sich auf diesen Plan. Er bedurfte aber noch kräftigerer Unterstützung. Daher bewarb er sich um den Beistand einiger Großen, er, der nichts mehr scheute, als sich bei ihnen einzudringen, dessen Wahlspruch ist: (und wonach er auch wirklich lebt)

Ich lebe schlecht und recht,
Bin keines Dieners Herr
Und keines Herren Knecht.

Aber er bewarb sich umsonst. Er fand in Deutschland wenig Deutsche, die für deutsche Art und Kunst tätig sein mochten. Nachdem er Talent, Einsicht, Zeit, Mühe, Gesundheit und Vermögen vergebens verwendet, manches einträgliche Amt ausgeschlagen hatte, weil er bei demselben nicht sattsam nach seiner Neigung und für seinen Plan wirken könnte, ward er mißmutig, gab seinen Plan auf, wünschte eine Gegend zu verlassen, wo er so treu in seiner Sphäre gedient und noch mehr hatte dienen wollen und wo er doch so wenig Beistand, viel weniger Belohnung empfangen; er begnügte sich, verschiedene brave Sänger und Sängerinnen, wie z. B. die beiden Demoisellen Podleska, gebildet zu haben,

---

Gellert (1705—1769) studierte Theologie, wurde 1744 Dozent für Poesie und Beredsamkeit in Leipzig. Seine Moralischen Vorlesungen erschienen 1770 in Leipzig (hrsg. v. J. A. Schlegel u. G. B. Hayer, 2 Bde.), seine Geistlichen Oden und Lieder 1757 in Leipzig bei Weidmann.

[1] Das Eingeklammerte ist in B gestrichen und korrigiert.

[2] Etwas später sagt Joh. Friedr. Reichardt (Über die deutsche komische Oper, Hamburg 1774, S. 23): „Ich halte Herrn Hiller in der Musik für das, was Gellert in der Poesie war — er ist der Lieblingskomponist der Nation, so wie Gellert der Lieblingsdichter war".

(mit denen er jetzt nach Mitau gereist ist[1]) zum Beweis, daß er wohl der Mann gewesen wäre, eben so gute Singschulen in Deutschland zu errichten als die Italiener besitzen. | Außer seiner Kunst hat er auch Sprachenkenntnis und Einsichten in verschiedene andre Künste und Wissenschaften. Man findet bei ihm eine, eben nicht sehr große, aber ausgewählte Bibliothek aus verschiedenen Fächern, besonders aus Philosophie, Geschichte, Ästhetik und Musik, und eine Sammlung der besten Werke klassischer Komponisten.

N 10, 20 werden einige von Hillers Bekannten erwähnt. Neefe nennt einige Namen mehr: „Weiß, Garve, Engel, Müller, Oeser, Bause, Geyser p. p. —"[2]. Wenige Zeilen (N 10, 25—29) später heißt es:

Jetzt fing ich an, es zu bereuen, daß ich vorher meinen Kopf mit so manchen unnützen Ideen angefüllt hatte. Doch konnt' ich mich damit trösten, daß ich durch Umstände dazu gezwungen. Mit ausnehmendem Vergnügen erinnere

---

[1] Das Eingeklammerte ist in B durchstrichen. — Der Herzog von Kurland behielt die (1762 und 1765 zu Beraun in Böhmen gebornen) Schwestern Podleska als Hofsängerinnen in Mitau und ernannte Hiller im Dez. 1784 zu seinem Kapellmeister. Doch bekam Hiller das Ehrengehalt nur bis zur Absetzung des Herzogs durch Katharina II. von Rußland. Früher hat die Sängerin Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmehling, von 1766—71 in Hillers Hause gelebt, ferner ist auch Corona Schröter seine Schülerin gewesen. Neefes Ausführungen bilden eine schöne Ergänzung von Hillers Selbstbiographie (Lebensläufe deutscher Musiker I) und der persönlichen Notizen Ernst Ludw. Gerbers (im Alten Lexikon v. 1790, I 643 f.) — ferner zu Rochlitz' Bildnis: Joh. Ad. Hiller (Für Freunde der Tonkunst I, 3. Aufl. 1868, S. 3—28).

[2] Christian Felix Weißes (1726—1804) Selbstbiographie erschien 1806 in Leipzig. Er war Kreissteuereinnehmer und „Dichter" von erstaunlicher Fruchtbarkeit und Beliebtheit. (Ein Dr. Weiß war zu seiner Zeit Prediger an der Nikolaikirche). — Christian Garve (1742—1798), ein sehr geschätzter Popularphilosoph und Übersetzer. Mit Engel zusammen gab er 1772 die 2. Aufl. von G. Homes Grundsätzen der Kritik (übers. von Meinhard) heraus. Nachdem er schon einige Jahre bei Gellert verlebt hatte, wurde er 1768—72 Philosophieprofessor in Leipzig und ging darauf nach Breslau. — Joh. Jakob Engel (1741—1802) lebte seit 1765 in Leipzig als Gelehrter und Übersetzer und wurde 1776 Professor am Joachimstalschen Gymnasium, und 1787 Oberdirektor des Nationaltheaters in Berlin. Außer dem „Lorenz Stark" (ein Familienroman, erschien 1761) schrieb er 1771 den Text zu Neefes „Apotheke", ferner den „Philosoph für die Welt" (3 Teile, 1775, 1777 u. 1800) und die bedeutsame Abhandlung „Über die musikalische Malerei" in Cramers Magazin der Musik (1. Jahrg., S. 1139—1198, 10. Nov. 1783). — Müller ist wohl der Jurist Carl Wilh. M. (1728—1801), der als Geh. Kriegsrat, Beisitzer des Schöffenstuhls und ältester Bürgermeister zu Leipzig den Bau des „schönen und musterhaft eingerichteten und dekorierten Konzertsaales" (Gerber, Neues Lexikon III, 507; jetzt „Kaufhaus") und die Renovierung der Nikolaikirche veranlaßte. — Adam Friedrich Oeser (1717 bis 1799), der Zeichenlehrer Goethes, wurde 1763 Direktor der Leipziger Akademie. Als Architekturmaler beteiligte er sich an der Ausschmückung des gen. Konzertsaales, vgl. Cramers Mag. d. Musik I (Hamburg 1783), S. 177 f. u. II (1784), S. 177—183. — Der Kupferstecher Joh. Friedr. Bause (1738—1814) lebte seit 1766 in Leipzig. Seine älteste Tochter war eine Virtuosin auf der damals erfundenen Glasharmonika; sie starb am 15. März 1785 (vgl. Cramers Mag. II, 496 u. 721; Gleims Nachruf in Voß' Musen-Almanach für 1790, S. 118. — Christian Gottlieb Geyser (1742—1802) war Kupferstecher und Radierer, ein Schüler von Oeser.

Wie man in diesem Kreise, zu dem auch Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814, siehe N 10, 14) gehörte, über Neefe dachte, erfahren wir aus dessen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" (Leipzig 1774, S. 158): „Herr Hiller hat die Ehre, in Herrn Neefe einen guten Schüler gezogen zu haben, und ich weiß gewiß, daß es dieser an Fleiß nicht fehlen lassen wird, sich den Ruhm seines Meisters zu erwerben". Schon 1772 zählte Neefe zu den musikalischen Kapazitäten Leipzigs: der Engländer Burney schreibt in seiner Musikalischen Reise (III, deutsch: Hamburg 1773, S. 264): „Außer Herrn Hiller halten sich in Leipzig vier Komponisten auf, mit denen ich, wegen Mangel an Zeit, keine persönliche Bekanntschaft machen konnte. Es sind: der Herr Kantor Doles, ein Kirchenkomponist; Herr Löhlein, Klavierspieler und Komponist für sein Instrument; Herr Neefe, Komponist einiger hübscher Sonaten für eben das Instrument (hat auch schon eine komische Oper mit Beifall drucken lassen) und Herr Reichardt, der komische Opern gesetzt, denen es garnicht an Genie mangelt".

ich mich noch des Umgangs dieser Männer unter einander. Wie sie so einträchtig, so liebevoll beisammenwaren; so Hand in Hand arbeiteten; ihre Werke unter sich so aufrichtig und bescheiden beurteilten, sich durch unschmeichelndes Lob zu ermuntern suchten; so fein scherzten; Weisheit und Fröhlichkeit beim freundschaftlichen Mahl so glücklich mit einander zu verknüpfen wußten; diejenigen, welche Väter waren, ihre Kinder so vortrefflich erzogen; so edel immer handelten als sie sprachen, schrieben oder zeichneten und malten! | Auch darf ich hier der Zitzmannischen Familie in Leipzig, die mich ihrer Freundschaft würdigte, nicht vergessen. Er, ein geschickter Rechtsgelehrter [„und rechtschaffener Mann" — in B sowie in der Stuttg. Hs. gestrichen]; Sie eine Zöglingin von Gellert, die die besten Schriften der Deutschen, Engländer und Franzosen mit Anwendung auf ihr Herz gelesen, die mit Gelehrten und Künstlern in Briefwechsel steht, schön, korrekt und in einem männlichen Stil schreibt, so manches sanfte Gedicht macht, Musik liebt, so schön zeichnet, daß einst ein großer Kenner, als sie eine Aberlische Landschaft kopiert hatte, Original und Kopie mit einander verwechselte; die ein genaues Tagebuch über sich selbst führt, ihre Kinder vortrefflich erzieht, ihren Gatten zärtlich liebt, treu in der Freundschaft ist, ihr Hauswesen nicht vernachlässigt, kurz, eine Frau, in deren schwächlichem Körper eine wahrhaft schöne, erhabene Seele wohnt, und die ein Muster einer guten Gattin, Mutter, Freundin und Weltbürgerin ist[1]. Noch könnt' ich einige andre Häuser nennen, worinnen guter Geschmack herrschte und in die ich Eintritt hatte, wenn ich nicht fürchtete, zu weitschweifig zu werden. | Nur das einzige noch der verstorbenen Frau von Alvensleben[2] kann ich nicht ungenannt vorbeilassen. Sie war die Sanftmut und Güte selbst, ohne schön zu sein erwarb sie sich durch ihr einnehmendes Betragen, durch ihren lebhaften Witz, der nie beleidigte, durch ihr feines richtiges Gefühl, durch ihren guten Geschmack jedermanns Gunst; selbst von keiner ihrer Geschlechtsgenossinnen ward ihr die verdiente Achtung nicht versagt. Bei allen ihren Vorzügen war sie eben so bescheiden wie meine Freundin Zitzmann, von allem Prunk entfernt. Durch mancherlei harte Prüfungen reifte sie früh zur Ewigkeit. | Solches Umgangs mit solchen Personen sucht' ich mich nun täglich würdiger zu machen. Ich glaubte, jede unedle Empfindung, jeden unanständigen Gedanken könnten sie deutlich an meiner Stirne lesen. Und so ward ich immer mehr im Guten durch Beispiele und eigenes Bestreben befestigt. Ich betrachtete fleißig Gemälde, Kupferstiche und andre Produkte von großen zeichnenden Künstlern. Dadurch gewöhnt' ich meine Augen an schöne Formen, so daß ich ziemlich Gutes vom Schlechten zu unterscheiden weiß, ohne eben Kunstkenntnisse zu besitzen.

Von diesem ganzen Abschnitt hat Rochlitz nur zwei kleine Sätze stehen gelassen, die in ihrem ursprünglichen Zusammenhang etwas ganz anderes bedeuten als in der Verkürzung: während diese den Anschein erweckt, als ob Neefe durch den Umgang mit Hillers Freunden vor allem als Musiker gefördert wurde, macht Neefes eigener Bericht deutlich, daß er sich in späteren Jahren noch der mannigfaltigen Anregungen gern und dankbar erinnerte, die er in Leipzig aufnehmen konnte, um sich geistig und seelisch harmonisch zu bilden. Denn wenn Neefe von Hillers „Genie" spricht, ist

[1] Ein in Mainz auf den Geburtstag (zum 21. März 1777) seiner Freundin [Wilhelmine] Zitzmann verfaßtes Gedicht Neefes steht in dessen Dilettanterien, S. 36—38. — Joh. Ludw. Aberli (1723—86), Zeichner und Radierer, bekannt vor allem seiner Schweizbilder wegen, die in den Umrissen radiert und dann mit Tusche ausgemalt waren. (Diese, wie andere Anmerkungen nach Müller-Singer, Allg. Künstlerlexikon, Frankfurt.)

[2] Ihr widmete Neefe die Klopstock-Oden (1776); die Widmung findet sich zitiert bei E. O. Lindner, Gesch. d. dt. Liedes, S. 104 f.

damit nicht das durch Originalität bestimmte Genie des Sturmes und Dranges gemeint, sondern der Inbegriff des geordneten, harmonisch gebildeten Charakters, wie Neefe ihn in seinem Aufsatz „Über die musikalische Wiederholung"[1] schildert: „Das Genie kann mannigfaltig sein ohne die Einheit und Ordnung zu stören. Wie viele Komponisten und Beurteiler gibt es nicht, die Mannigfaltigkeit in Verwirrung, Schönheit in Neuheit, und Neuheit in Abenteuerlichkeit suchen!"

Neefes Verzeichnis seiner Arbeiten hat in A folgende Abweichungen: unter e) heißt es: „Zwölf Klopstockische Oden mit Melodien, von denen ein Manuskript zu einer neuen vermehrten und verbesserten Ausgabe fertig liegt [. B ergänzt:], welche nun auch in Neuwied bei Gehra, sehr schlecht und fehlerhaft gestochen, herausgekommen ist"[2]. Nach N 12, 15 steht auf einer besonderen Zeile „24 geistliche Lieder von Elißen"[3]. Nach Nr. 8 folgt in A: „In Arbeit hab' ich einen Klavierauszug von Adelheit von Veltheim, [„welcher künftige Ostermesse bei Dyck in Leipzig herauskommen soll"; — in B gestr.] und die Komposition einer neuen Operette von Dyck, Der neue Gutsherr". Der Satz N 13, 3.—1. Zeile von unten heißt in A: „Ich ließ mich endlich überreden, und reiste also im Jahre 1777 nach der Leipziger Ostermesse mit seiner Gesellschaft nach Frankfurt am Main, wo wir den 9. Mai eintrafen".

Neefe lernte als Musikdirektor der Seylerschen Schauspielergesellschaft seine Frau kennen. Nach dem Verzeichnis der Gesellschaft in Reichards Gothaer Theaterkalender auf 1777 wurde „Mamsell Zinck" im Winter 1776 deren Mitglied; ihr Debut als Alceste stand noch in Aussicht, als im Herbst der Bericht (wahrscheinlich ist Neefe der Verfasser) geschrieben wurde. Rochlitz veröffentlichte, hier eher von Gegnern und Neidern dieser Ehe als durch die Rücksicht auf sein Publikum beeinflußt, Neefes Darstellung sein Verheiratung (N 14, 10—29) in fast unbegreiflich veränderter Form; Neefe selbst schrieb:

---

[1] Deutsches Museum, Jahrg. 1776 (Leipzig), S. 745ff.

[2] Am 26. Febr. 1785 schrieb Gehra eine in Cramers Magazin (1. Jhg., S. 677, unter dem 22. Juni 1785) veröffentlichte Einladnng zur Subskription. Daß Forkels Kritik, welche 1778 erschien und 15 Seiten mit getadelten und korrigierten Notenbeispielen umfaßte, auf die Verbesserung dieser Ausgabe kaum Einfluß gehabt hat, erwies Max Friedlaender (vgl. Das deutsche Lied im 18. Jahrh., Bd. I, 1. Tl., S. 229). Eine treffende Abfuhr dieser Kritik lieferte der Gothaer Bibliothekar Reichard bei der Besprechung des ersten Bandes der Musikalisch-Kritischen Bibliothek (Literatur- u. Theaterzeitung, 1. Jhg., 1778, S. 205—207): „... Herrn Neefen wird auch zur billigen Warnung aller verstockten musikalischen ketzerischen Sünden eine derbe Lektion gegeben, weil er sich unterstanden, Klopstockische Oden in Musik zu setzen. Wir wissen zwar aus sicherer Hand, daß Klopstock durch Anhörung einiger derselben zu Tränen gerührt worden; das beweist aber nichts: Klopstock hat nicht Unterricht in der musikalischen Orthodoxie bei Herrn Forkel genommen, kann also kein gereinigtes musikalisches Gefühl haben; und wie wir Herrn Neefe kennen, wird er auch keine Komposition mehr unternehmen, ohne sich vorher von Herrn Forkel die Erlaubnis dazu zu erteilen". In seiner Rostocker Neefe-Dissertation berichtet H. Lewy, daß Neefe selbst sich in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Philidors Mélide über Forkels Kritik äußerte.

[3] Elise war das Pseudonym der Dichterin und Schriftstellerin G. Elise C. Freiin von der Recke, geb. Reichsgräfin von Medem. Ihre Gedichte, mit Kompositionen von Himmel und Naumann, erschienen in Auswahl Halle 1806; Max Friedlaender (a. a. O. I 1, S. 34, Nr. 325a — im Original verschollen) nennt von „Joh. Ad. Hiller. Elisens geistliche Lieder, nebst einem Oratorium und einer Hymne von C. F. Neander. Leipzig 1783". Auffallend ist, daß in der Stuttgarter Handschrift die Geistlichen Lieder nicht erwähnt, in der Kieler Handschrift dagegen nicht gestrichen und in B (1789) noch als ungedruckt aufgeführt sind.

Zwischen dieser Zeit, 1778 den 17. Mai verheiratete ich mich zu Frankfurt mit Demoiselle Zinck, aus Warza im Gothaischen gebürtig, ehemals in Herzoglich Gothaischen Diensten als Hofsängerin, und damals, auf Anraten des Kapellmeisters Georg Benda, in dessen Hause sie erzogen worden, Schauspielerin und Sängerin beim Seylerischen Theater. Ich hatte sie schon längst ihres sanften Herzens, steten Charakters und ihrer guten Sitten wegen geschätzt. Sie liebt mich als Gattin überaus zärtlich und hat mir nun („drei Kinder, zwo Mädchen und einen Knaben geboren, welcher aber den 11. September 1781 zu Kassel gestorben ist". B ändert sieben Jahre nach der ersten Niederschrift:) sechs Kinder, drei Mädchen und drei Knaben geboren, von welchen letztern aber zwei gestorben sind. Ich sah keine Hoffnung vor mir, jemals mit meinem geliebten Gegenstande in Sachsen durch Hymnens Bande vereinigt zu werden[1]. Der Gram unglücklicher Liebe beugte mich zu sehr nieder; ich begann die sonstige Tätigkeit in meinem Amte zu verlieren; selbst mein Talent litt; die Neigung, mit meiner tugendhaften Freundin (die ich auch in meiner Gattin gefunden) den Pfad meines Lebens gemeinschaftlich zu durchwandeln, ward immer stärker in mir: dies waren die Ursachen, die mich zu dieser Heirat bewogen[2].

---

[1] Außer auf das 5 Seiten später in Anm. 2 Gesagte sei auf die beiden Stücke in Neefes Dilettanterien hingewiesen: auf die Prosaskizze „Empfindungen. Im März 1775" (S. 105) und das Leipziger Gedicht aus demselben Jahre „Bei dem Anblick einer Rose" (S. 53).

[2] Soweit ich Nachrichren über Neefes Familie aus literarischen (s. u.) und brieflichen Mitteilungen (die ich Fräulein Greinert, Herrn Pfarrer Köllein in Warza und Herrn Prof. Dr. Schiedermair in Bonn verdanke) sammeln konnte, seien sie im folgenden zusammengestellt; leider sind mehrere Anfragen bei Archiven unerledigt geblieben. Vor allem ließ sich über Neefes Gattin nur weniges ermitteln. Ein Mannheimer Gedicht Neefes vom 2. Nov. 1778 nennt sie Suschen (Dilett. S. 42); sollte sich bestätigen, daß sie mit der 1757 in Warza geborenen Anna Maria Zink, „die wegen ihrer musikalischen Kenntnisse und ihrer schönen Stimme als Schulkind und als Jungfrau oft in der hiesigen Kirche auf dem Singchore mitsang uud dann als Hofsängerin nach Gotha kam" (Warzaer Ortschronik II, S. 455), identisch ist, so kann sie 1784 (vgl. im Text die aus Thayer zitierten Bonner Promemorien) nicht 32, sondern erst 27 Jahre alt gewesen sein. Ihr Name findet sich in den Listen des Seylerschen, Großmannschen und Bonner Theaters, fehlt aber durchgängig in den alphabetischen Schauspielerverzeichnissen des Gothaer Kalenders; sie spielte in Opern, im Trauer- und Lustspiel Königinnen- und Mutterrollen. — Neefes älteste Tochter Louise Friederika wurde Ostern 1773 in Offenbach geboren und debütierte 1794 als Konstanze beim deutschen Theater in Amsterdam unter Friedr. Wilh. Herm. Hunnius und im April 1796 bei Bossann in Zerbst als Röschen in Paisiellos Schöner Müllerin. Mit der Bossannschen Gesellschaft ging sie nach Ballenstedt, am 19. Okt. 1796 nach Leipzig und von dort nach Dessau (am 3. Okt. ward Neefe von Maximilian Franz verabschiedet und darauf ebenfalls bei Fr. Wilh. Bossann Direktor der Vokalmusik und Violinist, 1797 auch Konzertmeister an der Fürstl. Dessauischen Hofkapelle). Luise heirate am 3. Mai 1802 den Hofsänger Joseph Carl Aue (die Trauung fand in der kath. Kirche zu Dessau statt) und starb am 4. Jan. 1846 in Dessau. Felice Neefe, 1782 geboren, trat, wie anfangs auch Luise, in Bonn und Dessau in Kinderrollen auf und verheiratete sich 1800 mit Hrn. Roesner und wurde Sängerin an der Wiener Hofoper. Karl Neefe erblickte in der Christnacht 1784 das Licht der Welt; er wird in der Bonner Theaterliste von 1789 genannt. Er sowohl wie seine jüngere Schwester Gretchen (Margarete, geboren 1787) ist in der karh. St. Gangolfskirche in Bonn getauft; sie übernahm in Dessau zunächst Kinderrollen und vermählte sich am 21. April 1807 mit dem Tragöden Ludwig Devrient, starb aber ein Jahr später in Dessau bei der Geburt ihres einzigen Kindes, der nachmaligen Mad. Höffert-Devrient. Der in der Dessauer Theaterliste von 1797 erwähnte Hermann Neefe ist 1790 in Bonn geboren und in Wien ausgebildet, wo er 1854 starb. Außer Landschaftsbildern malte er Theaterdekorationen, z. B. für Braunschweig und Wien; er war verheiratet mit Regine von Lux. (Zusammengestellt aus den Gothaer Theaterkalendern auf 1781, 1789, 1797—99, Gerber, Neues Lex. III [Leipzig 1813], M. v. Prosky, Das Herzogl. Hoftheater zu Dessau [Dessau 1885], Müller-Singer, Allgem. Künstlerlexikon III.)

Nachträglich sei bemerkt, daß Herr Pf. Köllein im Verlauf seiner Nachforschungen im Warzaer Taufbuch unter 1751 folgende Eintragung ermittelt hat: „3. März ist Jeremias Zincken (deßen Eheweib Martha Catharina, H. Heinr. Hartmann Treyßens Tochter) eine Susanna Maria getaufft

Darauf fährt Neefe fort (vgl. N 15, 1—4):

Ich habe am Main und Rheinstrom manche Merkwürdigkeiten gesehen, manche wichtigen und angenehmen Bekanntschaften gemacht und einige meinem Herzen teure Freunde gewonnen. [Unter die letztern zähl' ich besonders den Herrn Baron von Kniggen und Herrn Hofrat Rühl zu Frankfurt, den Herrn Amtskeller Umfenbach zu Mainz, den Herrn Kanzler Haack zu Coblenz, die Herren Hofkammerräte Bleibtreu zu Neuwied, Herrn Schmiedt, Schauspieler zu Bonn bei der Großmannischen Bühne und den Herrn Hauptmann Dantoine nebst dessen verehrungswürdigen Gattin, ebenfalls zu Bonn. Beim Theater lernt' ich viele niederträchtige Personen kennen, wenige, die ihrem Stande Ehre machten. Die meisten Schauspieler handeln nach Imagination, Instinkt und Egoismus; die wenigsten nach sichern moralischen Grundsätzen.] [1]

N 17, 18 heißt es in A noch genauer, daß die Abreise der Großmannischen Gesellschaft nach Pyrmont im Juni 1781 „nach gehaltener Frankfurter Ostermesse" stattfand. Eine weitere, geringfügige Abweichung findet sich noch N 18, 5; dort steht „... nach meinem kränklichen Körper etwan noch ..." Ursprünglich hatte Neefe zu schreiben beabsichtigt: „Möchte ich die wenigen Jahre, die ich noch habe, ruhiger und nützlicher ... anwenden"; diesen schlichten Anfang aber änderte er, indem er das „noch" strich und zwischen die Zeilen — die übrigens im Kieler Manuskript nicht eingerückt sind — schrieb: „... die ich] nach meiner schwächlichen Gesundheit noch zu leben [habe, ..." — Zwei Zeitangaben, von denen die ältere gestrichen und durch die jüngere ersetzt ist, schließen die Niederschrift des ersten Teils der Handschrift des „Lebenslaufes" ab.

Das Manuskript ist aber noch fortgesetzt: es folgt Neefes Charakterbeschreibung, eine Klarstellung seiner Grundsätze, Gewohnheiten und Umgangsregeln, die Friedrich Rochlitz nicht mitveröffentlichte und als „Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit" zusammenfaßt: er ersetzte sie durch seine eigene Vorrede (N 25). Neefe selbst hat seine Charakteristik als notwendiges Stück seiner Lebensbeschreibung angesehen: 1789 hat er die (unten eingeklammerten) ersten Sätze ergänzt. Ähnliche Charakteristiken gibt er in seiner Gedenkschrift „Karoline Großmann. Eine biographische Skizze, herausgegeben von C. G. N." (Göttingen, bei Joh. Christ. Dieterich 1784; mit Kupfertafeln) und in seinem Nachruf auf den Grafen August von Hatzfeld (Bonn, den 14. Febr. 1787; in Cramers Mag. II, 1380—1384). Von sich schrieb er im Anschluß an den Lebenslauf ein

---

worden, deren Pathinn Anna Maria, Hanß Nicol. Zinckens Eheweib, eine geb. Treyßen, der Wöchnerinn Schwester gewesen". Damit wäre Susanna Neefes Tauftag sichergestellt; wie es kam, daß die Kinder (alle?) unsres Neefe katholisch erzogen sind, ist noch nicht aufgeklärt.

[1] Das Eingeklammerte ist in B nachdrücklich durchkreuzt und mit Bleistiftzeichen versehen, die den unmittelbaren Anschluß des folgenden an „... gewonnen." bezeichnen. — Der Baron Ad. Franz Friedr. Ludw. v. Knigge (1752—96) war Übersetzer, Verfasser des „Umgangs mit Menschen", ein eifriger Musikfreund und Komponist. Näheres über den Hauptmann D'Antoine schreibt Neefe am 24. Dez. 1782 an Cramer (Mag. d. Musik I, S. 366—368). — Daß Neefe sich mit der Verpflanzung aus Sachsen an den Rhein aussöhnte, zeigt eine Bemerkung in den Dilettanterien: „... Überhaupt freu' ich mich, hier sagen zu können, daß ich in den einst in Absicht auf Künste und Aufklärung verschrieenen Gegenden noch manche verborgene [dichterische] Talente gefunden habe, die nur genugsamer Ermunterung bedürfen, um sich und ihrem Vaterlande Ehre zu machen" (S. 95; es folgen einige Namen).

Resultat der Beobachtung meiner selbst.

(Mein Körper ist klein und äsopisch gestaltet und überaus hager. Mein Temperament ist cholerisch-melancholisch. Doch hat auch etwas vom phlegmatischen und sanguinischen.) Ich habe eine lebhafte Einbildung, schnelle Empfindung, schwaches Gedächtnis, stärkere Beurteilungskraft und Gefühl für alles, was moralisch und physisch gut und schön ist; doch ist dieses Gefühl nicht immer gleich warm.

Ich verehre die Religion des Herzens, liebe alle Menschen, hasse die Bosheit, dulde gern Irrtümer des Verstandes und entschuldige gern Schwachheiten des Herzens[1]. Ich bin dienstfertig, hege Mitleiden mit dem Unglücklichen, bin hartherzig gegen Arme, die es aus Müßiggang sind.

Ich ehre das schöne Geschlecht. Mein Herz ist sehr zur Freundschaft geneigt; doch erricht' ich nicht mehr so leicht Freundschaften, weil mich Hintergehungen vermeinter Freunde argwöhnisch und zurückhaltend gemacht haben. Gegen geprüfte Freunde aber bin ich treu, tätig, offenherzig und mitteilend. Freimütig bin ich gegen jedermann. Ich bin kein Freund des Zeremoniells, der Etikette, noch leerer Komplimente. Oft werd' ich deswegen sonderbar, auch wohl gar beleidigend. Schmeichler und Zuträger verabscheue ich.

Ich liebe meine Familie und halte sehr streng auf Zucht und Ordnung in meinem Hauswesen. Ordnung lieb' ich überhaupt und fordere sie von allen denen, mit welchen ich in Verbindung stehe.

In der Ehe leb' ich enthaltsam. Durch eheliche und freundschaftliche Verhältnisse lass' ich mich nicht gern in allgemeinern Pflichten stören.

Ich bin gern wirksam, gehe nie eigentlich müßig; aber mechanisches Arbeiten ist mir fatal. Ohne Laune komponier' ich nicht, und die Arbeiten, die ich zu Zeiten ohne dieselbe haben fertigen *müssen*, sind solche, die ich nicht weiter für die meinigen erkennen mag.

Ich habe einen Hang zur Einsamkeit und zum Landleben. Ich bin traurig und fröhlich; doch das erste mehr als das letzte[2]. Diese beiden Leidenschaften, Traurigkeit und Fröhlichkeit wechseln bei mir zuweilen sehr schnell ab, wie bei allen Hypochondristen. In hypochondrischer Stimmung seh' ich leicht Dinge in einem falschen Lichte. Auch wandelt mich darinne manchmal ein Hang zu übertriebener Sparsamkeit an; sonst schätz' ich das Geld eben nicht sehr. Witterung hat auf meinen Körper und Humor besonders starken Einfluß. Bisweilen bin ich ein munterer Gesellschafter, bisweilen auch ein sehr lästiger. Manchmal bin ich mürrisch und bitter in meinen Ausdrücken.

Rang und Titel sind mir gleichgültig, wenn sie nichts zu kräftigerer Wirksamkeit beitragen. Aber immer lieb' ich die Ehre, und sie ist die Triebfeder vieler meiner Handlungen. Gegen vernünftigen Beifall bin ich nichts weniger als gleichgültig. Doch bin ich manchmal zu stolz, manchmal zu bescheiden; zuweilen zu kühn, zuweilen zu furchtsam. Bald getrau' ich mir die schwersten Arbeiten zu vollenden, und bald glaub' ich kein Menuett machen oder keinen Brief an einen Schustermeister schreiben zu können.

Jedem fremden Verdienst, es mag dem meinigen gleichen oder dasselbe überwiegen, lass' ich gern Gerechtigkeit widerfahren, und wenn ich es auch bei meinen Feinden finde.

---

[1] Daß Neefe auch die Tiere liebte, geht aus seinem Gedicht „Bei dem Tode meines Kanarienvogels" hervor (Dilettanterien, S. 48–51).

[2] Daß Neefe köstlichen Humor entfalten konnte, zeigen seine Briefe an Großmann (deren Veröffentlichung in Aussicht genommen ist) und bereits sein jugendlicher, in den Dilettanterien aufgenommener Versuch „Der in der Unterwelt neu angekommene Schatten. Bei dem Tode eines Ratsherrn und Steuerdirektors zu Ch . . . z in S." 1764 — oder die „Beschreibung, oder Quasträtsel" (S. 68—70) und das „Loblied auf die Kartoffeln" (S. 76f).

Erhabne Gesinnungen, großmütige Handlungen, Gemälde kindlicher und elterlicher Liebe und belohnter Rechtschaffenheit haben meinen vorzüglichen Beifall. Einseitigen Geschmack kann ich so wenig vertragen als Kompendiengelehrsamkeit. Ich bin gern unabhängig, ohne mich über alle Verhältnisse hinaussetzen zu wollen. Ich bin empfindlich, jähzornig, leicht zu beleidigen durch Spötteleien, durch Anfälle auf mein Amt und durch versäumte Berufspflichten; aber auch leicht wieder zu besänftigen und zu versöhnen. Nur tu' ich nicht gern den ersten Schritt zur Versöhnung, wenn ich beleidigt worden bin, wohl aber, wenn ich beleidigt habe. Rachsüchtig bin ich nicht, und um Privatbeleidigungen willen lass' ich nie das Ganze leiden, das von meiner Wirksamkeit gänzlich oder zum Teil abhängt. Ich hasse die Parteilichkeit. Zutrauen zu dem, der mich einmal planmäßig betrogen hat, gewinn' ich schwerlich wieder. Über Materien, von deren Wahrheit ich überzeugt bin, oder überzeugt zu sein glaube, disputier' ich mit Wärme, wohl auch mit Heftigkeit.

Für empfangene Wohltaten ist mein Gedächtnis nicht zu kurz. Ich vergelte sie gern nach meinen Kräften, wenn ich Gelegenheit dazu finde.

Ich trinke gern Wein, bisweilen mehr, als ich für meine Gesundheit sollte; dann aber hüte ich mich vor diesem Getränke, wenn ich Geschäfte oder Arbeiten vor mir habe. Sonst kann ich meine Bedürfnisse nach meinen Umständen einschränken. Von der Mode lass' ich mich nicht tyrannisieren.

Die Großen der Erde lieb' ich, wenn sie gute Menschen sind, ihre Gesetze verehr' ich, wenn sie das Beste der bürgerlichen Gesellschaft befördern. Doch dräng' ich mich niemals bei ihnen auf. Schlimme Fürsten hass' ich mehr als Banditen[1].

Ich strebe nach Erweiterung meiner Kenntnisse, und nach Verbesserung meines Herzens, ob ich gleich auch hierinnen nicht selten mit Schwachheiten, Nachlässigkeiten, Leidenschaften und Umständen zu kämpfen habe.

C. G. N.

Bevor wir uns der Fassung von 1789 zuwenden, erinnern wir uns dessen, daß Neefe schon 1779, mit nur vorübergehenden Änderungen seines Aufenthalts, in Bonn ansässig geworden war und 1782, nach Henry van den Edens Tode die Hoforganistenstelle erhalten hatte. Sein Amt setzte ihn manchen Anfeindungen aus — wir können das aus den Briefen an Großmann, mit dem er in beständiger Freundschaft verbunden war, ferner aus Andeutungen und Abänderungen in der Niederschrift von 1782 entnehmen. 1785 kam es so weit, daß Neefe sein Entlassungsgesuch einreichte. Was voranging, ist aus Thayers erstem Bande der Beethovenbiographie ersichtlich: man suchte (vielleicht schon zu Lebzeiten Maximilian Friedrichs) am kurfürstlichen Hofe gegen ihn zu intrigieren, ihn zu schädigen und zu entfernen. Thayer teilt zwei undatierte Personalverzeichnisse (das zweite ist zweifellos von 1784) mit, die nach Herm. Deiters den Grafen Sigismund zu Salm und Reifferscheid zum Verfasser haben und dem neuen Kurfürsten, der in den ersten Jahren seiner Amtstätigkeit auf haushälterisches Wirtschaften bedacht sein mußte, vorgelegt wurden. Das erste bezweckte nichts anderes als auch Neefe, wie man jetzt sagt, abzubauen. Es heißt darin „Christian Neffe, der Organist. Meines ohnzielsetzlichen Dafürhaltens könnte dieser wohl abgedankt werden, weilen nicht besonders auf der Orgel versieret; ist übrigens ein Fremder; von garkeinen Meriten und calvinischer Religion" — und „Christ. Gottlob Neefe, alt 36 Jahre, geboren zu Chemnitz, verheiratet; seine Frau ist

[1] Vgl. Neefes Gedichte „Ad aulae proceres" (Dilettanterien, S. 50, deutsch übersetzt S. 51) und „Was ich wünsche" (1782, ebd. S. 62 f.).

32 Jahre alt, geboren zu Gotha; hat zwei Töchter im Lande, fünf und zwei Jahre alt, hat zwei Jahre gedienet, war ehemals bei Seiler als Kapellmeister; Gehalt 400 fl." Ein weiterer Bericht vom 27. Juli 1784 über Veränderung und Verbesserung der Bonner Kapellmusik sagt: „... Neffe hat garkeine Meriten und ist erst vor drei Jahren durch Protektion angenommen worden, auch calvinisch, hat vierhundert florin, so erspart werden könnten. Wann Neffe abgedanket würde, müßte ein anderer Organist angenommen werden, welcher, wann nur in der Kapelle gebraucht werden sollte, für 150 fl. zu bekommen wäre; es ist selbiger klein, jung und ein Sohn eines Hofmusici, so in nötigen Fällen sehr oft und anjetzo bald ein Jahr dieses sehr wohl versehen hat" (Thayer I [2], 177 u. 181 f.). Wie es in Wirklichkeit um Neefes „Meriten" stand, erhellt daraus, daß er sein Amt nicht verlor; allerdings erhielt er in der Zeit vom 1. Juli 1784 bis 5. Februar 1785 nur die Hälfte seines zuständigen Organistengehalts. Und was die Anspielungen auf sein Religionsbekenntnis betrifft, so ergibt sich nicht allein aus Neefes Schulpensum und seinen Literaturangaben, sondern aus der Eintragung in das Chemnitzer Taufbuch, daß Neefe Lutheraner war: zum mindesten liegt eine Verwechslung vor mit den in Holland und am Rhein ansässigen, weder mit den Chemnitzer Patriziern noch mit der Familie unseres Neefe verwandten, Neefen reformierten Bekenntnisses [1].

Die Nachwirkungen all dieser Ereignisse, denen Neefe mit seinem Ausdruck, sie hätten seine Menschenkenntnis „ziemlich" bereichert, humorvoll eine positive Seite zu geben sucht, treten uns entgegen, wenn wir nunmehr unsre Vergleichung mit Rochlitz' Text auf Grund der Bonner Fassung von 1789 (B) fortsetzen. N 3, 10 ist „aber armen" gestrichen; Neefe hatte schon vorher erwähnt, daß seine Eltern arm waren. N 5, 20—24 ist in B zum Teil dick übermalt und dann in folgende umschreibende Form gebracht: „In meinem 15. Jahre wollte mich mein Vater, um meines schwächlichen Körpers willen, und weil es uns an Mitteln mangelte, mich studieren zu lassen, einem Handwerke, das nicht viel Leibesstärke erforderte, widmen" [2]. Bei N 6, 10 ist nach der Erinnerung an Gellerts, Rabeners und zumal Geßners Schriften am Rande vermerkt: „Aus Klopstocks Gedichten schöpfte mein Geist erst später Nahrung und Vergnügen, weil ich, aufrichtig zu sagen, sie erst spät fassen lernte". N 7, 13 wird (mit Bezug auf die vorangegangenen Namen) bewog in „bewogen" geändert. Das Verzeichnis der gedruckten Arbeiten ist am Schluß noch erweitert. N 12, 5 heißt in B:

1) Lieder für meine Freunde und Freundinnen. In Kommission bei Hilscher zu Leipzig.

[1] Vgl. Conrad Neefe, Die Familienüberlieferung des Neefeschen Herrengeschlechts in Chemnitz; Chemn. Mitt. 17 (1914—16), S. 41—45. Über das Chemnitzer Gymnasium zur Zeit von Neefes Rektor Joh. Georg Hager unterrichtet A. Lauckners Aufsatz Das Chemnitzer Lyzeum vor 150 Jahren, Chemn. Mitt. 13 (1905), S. 121—131. — C. G. Neefe wurde, wie mir Herr Reinicke in Chemnitz mitteilte, am 6. Febr. 1748 getauft. Der Vermerk im Taufbuch von St. Jakobi lautet: „Christian Gottlob Neefe, ein Sohn Meister Johann Gottlob Neefes, Bürgers und Schneiders; die Mutter Johanna Rosina, geb. Weyrauchin; geb. 5. Febr. 1748". Herr Reinicke schrieb mir ferner: Neefe war das zweite Kind seiner Eltern, die am 20. Sept. 1745 in der Chemnitzer Jakobikirche getraut wurden. Sein Vater war der Sohn des Bürgers und Böttchermeisters Siegmund Neefe in Hartenstein. — „Einige Beiträge zu Neefes Notlage in den Jahren 1784/85" liefert Max Unger (Die Musik XII, 3. Heft 1912, S. 149—153).

[2] Dieser bekannte Tatbestand im Verein mit seinem Abschied von der Demoiselle Wendt in Chemnitz (vgl. das oben zu N 6, 12 bemerkte!), für die er dereinst seine „Lieder mit Klaviermelodien" (Glogau 1776) komponiert und mit einer freundschaftlich-zierlichen Dedikation begleitet hatte, wird der Hintergrund für Neefes „Lied eines Schneidergesellen" in den Dilettanterien S. 82—84 sein.

m) Klementine, ein kleines Singstück bei Gehra in Neuwied.

n) Beiträge in verschiedne Journale.

Auch das folgende Verzeichnis ist ergänzt: bei 1) vermerkt B noch (N 12, an Zeile 8): „Großmann hat diese Oper jetzt nach meiner Musik parodiert unter dem Titel: Was vermag ein Mädchen nicht? Braunschweig in der Waisenhausbuchhandlung. 1789. 8." Nr. 5 (Zeile 12) ist gestrichen, so daß die Numerierung sich für 6) und 7) verschiebt: Nr. 6 ist in 5), Nr. 7 in 6) geändert, und die „24 geistlichen Lieder von Elißen" sind jetzt mit 7) bezeichnet.

B streicht die ganze Bondini-Affäre von N 15, 13 bis 17, 11 („Einige Zeit darauf kamen Briefe von Bondini ... welches ich jetzt noch tue"). Die beabsichtigte Fortlassung ist durch kreuzweise, kräftige Tinten- und Bleistiftstriche gekennzeichnet, vielleicht mit Rücksicht auf Hellmuth, den Hauptschuldigen, und in dem Bestreben, die Verbreitung dieser ehemaligen „Hintergehung", wie er in seiner Selbstcharakteristik sagte, zu verhüten.

Aus einem doppelten, aus den oben mitgeteilten Aktenauszügen ersichtlichen, Grunde ist N 17, 12—15, das ursprüngliche „auf Empfehlung des dirigierenden Ministers, Graf von Belderbusch, und der Frau Gräfin von Hatzfeld"[1], dick übermalt und der Schluß des Satzes geändert, so daß folgende wohlüberlegte Fassung entstand:

> Im Jahr 1781 den 15. Februar bekam ich von Sr. Kurfürstlichen Gnaden zu Köln, Maximilian Friedrich, das Dekret zur Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle zu Bonn, ohne daß ich wegen meiner protestantischen Religion in Anspruch genommen ward.

In dem Bericht über den Aufenthalt in Kassel N 17, 20—24 ist der ursprüngliche Wortlaut „der weisesten ... gewürdigt ward" gestrichen und durch einen Zusatz ergänzt, so daß es nun heißt: „... und wo ich in eine Gesellschaft aufgenommen zu werden gewürdiget ward, die aus weisen und tugendhaften Männern bestehen sollte, die nach einem großen Plane für das Menschenglück vereint arbeiten wollen. Der erste Plan war wirklich groß und vortrefflich. In der Folge aber entdeckte ich manche Lücken, viel menschliche Schwachheiten und wohl noch schlimmere Dinge, die mich bestimmten, mich wieder zu entfernen"[2]. In den beiden letzten Zeilen derselben Seite ist der Satzanfang geändert und ergänzt; nach „... begraben." heißt es: „Ich ward nun wirklicher Hof- und Hofkapellenorganist. Doch erhielt ich Erlaubnis ..."

An N 18, 3 schließt sich ein vier Seiten langer, ebenfalls 1789 abgefaßter Nachtrag an, der auf dünnem Briefpapier geschrieben und mit dem aus festem Büttenpapier (quergeknickte, an der Oberseite aufgeschnittene Aktenbogen) bestehenden Heft

---

[1] Ein Gedicht Neefes auf sie findet sich in den Dilettanterien, S. 30—32.

[2] Lagen nur persönliche Enttäuschungen zugrunde, oder muß man vermuten, daß die Revolutionsereignisse des Jahres 1789 in Paris (20. Juni 1789 Eid im Ballhause, 14. Juli Bastillensturm usw.) und das elementare Auflodern der republikanischen Idee in Frankreich, daß sich in der Flucht der Emigranten zu äußern begann, ihre Schatten vorauswarfen und Neefe zum Austritt aus dem Freimaurerorden bewogen, um möglicherweise nicht mit seinen Dienstverpflichtungen in Konflikt zu kommen? Wahrscheinlicher und näherliegender ist, an die Auswüchse des Ordensgedankens bei den „Rosenkreuzern" und „Illuminaten" oder an die Geisterseherei zu denken: es ist eben ungewiß, was mit „noch schlimmeren Dingen" gemeint war! Am 27. August 1786 war Neefe noch Logenmitglied, wie aus einem Brief an Großmann hervorgeht.

des Manuskripts von 1782 zusammen gebunden ist. Inhaltlich ergänzt dieser Nachtrag die Berichte von Neefes Witwe durch weitere Angaben über Neefes Bonner Aufenthalt. Beschreibt seine Gattin die Dinge mehr, wie sie waren, so schildert Neefe die Ereignisse — wenn auch nur in großen Zügen — wie er sie sah. Er schreibt:

Bis 1784 ging ich meinen gewöhnlichen Pfad; ich spielte die Hof-Orgel (welche sehr klein und nur ein Nothelfer ist, bis zur Erbauung einer neuen. Ein vortreffliches Werk ist mit der ganzen Kapelle bei dem großen Schloßbrand verunglückt)[1], dirigierte die Oper zu Bonn[2], und in Frankfurt zur Meßzeit. Außer daß mir 1783 auch die einstweilige Direktion der Kirchenmusik übertragen ward, weil der Kapellmeister Lucchesi und der Konzertmeister Mattioli in ihr Vaterland gereist waren[3]. Während dieser Interimsdirektion wurde meine Menschenkenntnis ziemlich bereichert. 1784 starb der Kurfürst, ein guter, menschenliebender Herr[4], und ich hatte die traurige Pflicht, bei seinem Begräbnis in dem großen prächtigen Dom zu Köln ein Requiem von Rosetti mit den kurfürstlichen Kapellisten aufzuführen[5].

Das Theater ging nun auseinander. Lucchesi kam zurück und ward in seinem Kapellmeisterposten bestätigt. Mattioli kam auch, ging aber bald mit seinem Abschied auf seine in Italien gelegenen und in Deutschland erworbenen schönen Güter. Mein Schicksal schien eine unangenehme Wendung zu nehmen. Madam Fortuna machte mir ein finsteres Gesicht; bald aber lächelte sie mich wieder freundlich an. Ich spiele nun mit dem jungen Bethoven, der ein vortreffliches Talent besitzt, wechselweise die Orgel[6], bin Akkompagnist im Kabinett und Regisseur der Oper bei der neu errichteten Nationalbühne[7].

---

[1] Über den „Großen Brand des kurfürstlichen Schlosses" vom 15.—20. Januar 1777 hat Werner Hesse eine kleine, 1882 in Bonn gedruckte Monographie veröffentlicht. Wie H. Deiters bei Thayer I², S. 186f. unter Anm. 3 mitteilt, fanden im Juli und August 1784 Neubauverhandlungen statt.

[2] Thayer berichtet I, S. 150f. über die Spielzeit 1783—84. Mad. Großmann leitete das Theater während der Abwesenheit ihres Mannes, Neefe teilt in der gen. Biographischen Skizze S. 17—90 Briefe von ihr aus der Zeit vom 12. Oktober bis 25. Dezember mit; sie starb am 29. März 1784.

[3] Andrea Lucchesi kam 1771 mit einer italienischen Theatergesellschaft nach Bonn und wurde am 26. Juni 1774 Hofkapellmeister. Burney suchte ihn 1772 auf (Tagebuch, Ebelings Übers. II 57, dazu I 183). 1783 erhielt er zwölf bis fünfzehn Monate Urlaub. Theater- und Instrumentalwerke bei Gerber, Altes Lex. I 825f., Neues Lex. III 265, weiteres bei Eitner VI, S. 235. — Cajetano Mattioli war vom 24. April 1777 bis 1784 Kapelldirektor in Bonn. Näheres in Gerbers Altem Lex. II 912. Nach Thayer I 185 war er am 18. Mai 1784 wieder in Bonn, vom 30. Juni ab wurde er in Gnaden entlassen.

[4] Maximilian Friedrich, Graf von Königsegg-Rothenfels, war am 13. Mai 1708 geboren. Am 6. April 1761 wurde er zum Kurfürsten von Köln, am 17. Sept. 1762 zum Fürstbischof von Münster gewählt. Er starb nahezu 76jährig am 15. April 1784. (Vgl. F. G. v. Mering, Gesch. der vier letzten Kurfürsten von Köln ... Max. Friedrich und Max. Franz, Köln 1842.)

[5] Franz Anton Rosetti (Rößler) (1750—1792), Schüler Joseph Haydns, seit 1789 Kapellmeister in Ludwigslust. Leben und Werke siehe Gerber, Altes Lex. II 324f., Neues Lex. IV 920—22, dazu Eitner VIII 316f. Vgl. O. Kaul in DTB XII, 1. Literatur in Abers Handbuch (Leipzig 1922), Sp. 371. — Neefes Trauergedicht beim Tode des Kurfürsten: Dilettanterien, S. 18—22.

[6] Thayer teilt aus einem Bonner Hofkalender einen Bericht über die mannigfachen Verpflichtungen des Hoforganisten mit (I 145). — Über Beethoven wird weiter unten die Rede sein.

[7] Neefes im Vergleich mit den damals üblichen Prologen sich durch seine maßvolle und durchaus würdige Sprache von ihnen abhebendes Huldigungsgedicht bei der Eröffnungsfeier der Bonner Nationalschaubühne am 3. Jan. 1789 ist im Gothaer Theaterkalender auf 1791 (S. 10—15) gedruckt und durch Neefes Anmerkung wichtig: „Der Kurfürst ist nicht bloß ein Freund der Bühne und der Tonkunst, wie die Meisten seinesgleichen, sondern er verdient unter den Kennern seinen Platz. Er weiß Stücke, Schauspieler, musikalische Kompositionen und praktische Tonkünstler mit Einsicht und Geschmack zu beurteilen. Er besitzt selbst einen ansehnlichen Vorrat (den er immer noch vermehrt) der neuesten und besten Opernpartituren, die er sehr fertig liest und womit er sich zuweilen nachmittags

Es ist mein Stolz und mein Vergnügen, einem der aufgeklärtesten deutschen Fürsten zu dienen. Von ihm kann man mit Wahrheit, ohne Schmeichelei (dieser hat er einen ewigen Haß geschworen) sagen, daß er jede Pflicht seiner hohen Staffeln ganz und mit Freudigkeit erfüllt; durch Schwelgerei oder launische Verschwendung [als] einzelner [sich] zu bereichern ist seine Sache nicht; aber das Ganze zu beglücken ist sein unablässiges Bestreben. Sein tätiges Beispiel gibt allen Geschäften Leben und Gedeihen. Er sucht durch Verbesserung des Schulwesens echte Aufklärung unter allen Ständen zu bewirken und auszubreiten. Er ermuntert jedes wahre Verdienst. Täglich haben seine Untertanen, auch die geringsten, bei ihm Zutritt, und er hilft ihnen schleunig, wenn ihre Beschwerden gegründet sind. Er ist Kenner, Freund und Belohner der Tonkunst; sie ist eines seiner liebsten Erholungsmittel. Wer sollte denn einem solchen Regenten, wie Maximilian Franz ist, nicht mit Freuden dienen?[1]

N 18, 4 ist das ursprüngliche „itzt" in B gestrichen; daß Zeile 10 das ältere Datum „Frankfurt, den 30. September 1782" durch „Bonn. 1789" ersetzt ist, sei — zusammen mit einer Rückverweisung auf die bereits unter A angegebenen Textänderungen — nur der Vollständigkeit halber noch einmal erwähnt.

Es läßt sich nicht verkennen: Neefes letztgültige, zweite Fassung klingt — aufs Ganze gesehen — selbstbewußter und planvoller als die unbefangene erste. Neefe nennt seinen vollen Amtstitel, übergeht alle rheinischen Standespersonen, zu denen er in persönlichen, von mißgestimmten Gegnern aber ungünstig beurteilten Beziehungen stand, umschreibt die Verhältnisse in seinem Vaterhause, behält aber die Schilderung seiner inneren Entwicklung bei, die persönlich und zeitgeschichtlich in gleicher Weise bedeutungsvoll ist und bezeichnet die Wendung in seinem Verhältnis zum Freimaurertum. Sorgfältig ergänzt er die Liste seiner Hauptwerke, soweit sie für die Öffentlichkeit bestimmt und nicht nur Gelegenheits- und Privatarbeiten oder Werke seiner Anfängerzeit waren. Die in B genannten Personennamen sind, so wird man

---

nach besorgten Regierungsgeschäften im Kabinett amüsiert. Die Arien singt er dann selbst; das Klavier, ein Violoncell, zwei Violinen und eine Viola begleiten ihn. Mehrstimmige Gesänge verteilt er unter die Akkompagneurs, die singen können ... Übrigens muß sein leutseliges Betragen jeden Künstler entzücken."

Neefes Prolog, von dem Regisseur Steiger gesprochen, leitete die Eröffnungsfeier ein. Die Worte des Prologs schlossen mit einem Chorsatz von Joseph Reicha, darauf begann die Aufführung von Vinzenz Martinis L'Arbore di Diana in Neefes Bearbeitung (Der Baum der Diana; ein von Simrock in Bonn verlegter Klavierauszug befindet sich — nach Georg Thourets Katalog Nr. 2869 — in der Musiksammlung der Kgl. Hausbibliothek im Berliner Schloß). Die Nacht vor der Eröffnungsfeier war zu einem Brandattentat auf das Theater ausersehen; man hatte die Wasserleitung abgeschnitten, der Brand kam glücklicherweise nicht zum Ausbruch. W. Hesse teilt den hierauf bezüglichen Zeitungsbericht aus dem 2. Stück des Bönnischen Intelligenzblattes von 1789 mit (Bonner Schloßbrand, S. 23).

[1] Die beiden eingeklammerten Worte „als" und „sich" scheinen mir ergänzt werden zu müssen. — Über Maximilian Franz siehe Hermann Hüffers Abhandlung in der Allg. Deutschen Biographie (21, S. 56—70) und Neefes Gedicht „Bild eines wahren Regenten" vom November 1784 (Dilett. S. 27 f.): weitere Details, z. B. über des Kurfürsten weitgehende Toleranz und seine durch den Einmarsch der Franzosen durchkreuzten Maßnahmen, auch bei Thayer. Er war Maria Theresias jüngster Sohn, Bruder des Kaisers Joseph II. und lebte vom 8. Dezember 1756 bis 27. Juli 1801. Im August 1780 wurde er Koadjunktor Maximilian Friedrichs für Köln und Münster, am 25. Okt. 1780 in Mergentheim Hochmeister des Deutschen Ordens. Nachdem er am 27. April 1784 abends bei seiner Ankunft aus Wien in Bonn festlich empfangen war (vgl. Neefes Huldigungsgedicht in den Dilettanterien, S. 25 f.), erfolgte am 8. Mai 1785 seine Weihe zum Erzbischof. Am 2. Okt. 1794 nachm. 3 Uhr mußte er Bonn verlassen, am 7. Oktober zog Pichegru mit seinen Truppen in Bonn ein.

sagen können, bewußte Auslese: die Chemnitzer und Leipziger Lehrer, der Hillerkreis mit besonderer Berücksichtigung seines Mittelpunktes, die Schauspieldirektoren Seyler und Großmann, die Kollegen Benda, van den Eden, Lucchesi, Mattioli, Rosetti, denen sich der junge Beethoven anreiht, und als überragender Abschluß die beiden Kurfürsten!

So dokumentiert sich die Kieler Handschrift aus inneren und äußeren Gründen (ich erinnere an die Deutlichkeit der Änderungen und der Schrift) als Druckmanuskript, welches Neefes Freunden und Gönnern manch wertvollen Aufschluß, seinen Gegnern aber keinerlei Anlaß zu Ausstellungen zu geben geeignet gewesen wäre, wenn es, den Absichten Neefes entsprechend, veröffentlicht worden wäre. Weil diese Veröffentlichung unterbleiben mußte, hat sich das wertvolle Manuskript bis heute erhalten, ohne seinen eigentlichen Zweck zu erfüllen; es ist nicht weiter als bis an seinen Bestimmungsort, nämlich nach Kiel und in Cramers Hände gelangt — denn Cramer war derjenige, welcher auf Grund von nicht erhalten gebliebenen Vereinbarungen die Veröffentlichung übernehmen sollte.

Um diese Behauptung sicherzustellen, ist es erforderlich, auf das in der Einleitung gesagte zurückzukommen. Der dort genannte Carl Friedrich Cramer hatte, wie sein Stammbuch ersehen läßt, während seines Göttinger Studienaufenthaltes als Mitglied des Hainbundes wertvolle literarische Bekanntschaften gemacht und sich dann für den Winter 1774 auf 75 nach Leipzig begeben[1]. Dort trat er in Beziehungen zu Neefe, die sich, wie gezeigt werden wird, bis zum Jahre 1789 verfolgen lassen. Unterdessen war Cramer 1775 in Kiel Professor geworden. Neben seiner Wissenschaft (er war Philologe) begann er im Dezember 1782 sein „Magazin der Musik" herauszugeben und in demselben Jahre den ersten Teil seiner „Polyhymnia". Das „Magazin" schloß 1787 mit dem zweiten Doppelbande ab — wie Gerber berichtet, infolge eines Zerwürfnisses mit dem Hamburger Verleger Westphal. Cramer versuchte, unter dem Titel „Musik" in Kopenhagen eine Fortsetzung des Magazins zu liefern, doch bricht schon der zweite Vierteljahrsband im Sommer 1789 auf Seite 128 mitten im Satz ab — das Unternehmen hatte sich nicht gelohnt. Gerber überliefert im Neuen Lexikon eine Äußerung Cramers über den Undank des musikalischen Publikums gegen seine mannigfaltigen Bemühungen, es zu belehren und zu vergnügen, und knüpft daran die Bemerkung: die Folge davon scheint zu sein, daß ihm diese kalte Aufnahme seiner musikalischen Werke alles Interesse an musikalischen Autorgeschäften für immer verleidet hat (I, 810). Die politischen Begebenheiten in Frankreich begannen die Gemüter zu erregen — wenn auch in Norddeutschland nicht so sehr wie etwa in den Rheinländern —, Cramers lebhaftes Interesse für die französischen Republikaner ging mit ihm durch; er verlor seine Professur und begab sich nach Paris, wo er nach zehnjähriger Tätigkeit als Verleger und Buchhändler am 9. Dezember 1807 „an einem zehrenden Fieber, aber noch tätig bis auf den letzten Augenblick" starb.

Sein Bruder[2] schrieb in seiner sarkastischen Art eine Charakteristik:

---

[1] Cod. Ms. S. H. 405 F der Kieler Universitäts-Bibl. Das Stammbuch enthält u. a. Eintragungen von Friedemann Bach (Göttingen, 25. Juli 1773), Philipp Emanuel Bach (Hamburg, 9. Juni 1774) und aus der Leipziger Zeit Conrad Ekhof (4. Nov. 1774). — Die Bach-Autographen gelangen im nächsten Bachjahrbuch zur Veröffentlichung.

[2] Andreas Wilh. Cramer, Hauschronik. Hamburg 1822, S. 49 f. Biographisches in Gerbers

Sprachstudien wurden ihm leicht, und er konnte selbst das Koptische aussprechen, obgleich es klingt, als übte sich eine Gesellschaft von Fuhrknechten im Knallen mit Peitschen. Im Besitz der meisten abendländischen Sprachen, kannte er auch die des Orients, vernachlässigte sie aber später, obgleich sie recht eigentlich seine Professur ausmachten ... Er war zerstreut im hohen Grade und einem Kinde gleich in allem, was das Leben alltäglich berührt, aber dafür auch einfach wie ein Kind und redlich und treu, entfernt von jeder Anmaßung, geliebt von Klopstock und den besten Köpfen der Zeit ... Ein Polygraph, aber exzentrisch in Ideen und Stil, haben ihn als Schriftsteller die meisten verkannt und es an hämischen Ausfällen nicht fehlen lassen ... Die Neigung meines Bruders für Musik, die unserm Hause durch die Bendas, Bachs, Reichardt, Schulz, Kunzen so manchen Genuß zuführte, war mehr angelernt als angeboren, obgleich seine schöne Stimme sich im Gesange nicht verkennen ließ. Er lebt in einer Tochter fort, die sich durch ihre Selbständigkeit wie durch die Kunst des Malens auszeichnet.

Als ältestes Zeugnis für die Beziehungen Neefes zu Cramer wird der schöne Leipziger Brief Neefes an Klopstock vom 21. Dezember 1775 gelten können, mit dem der Komponist dem Dichter ein gedrucktes Exemplar der Oden übersandte. Er schreibt darin, daß er die Komposition seinen „Freunden (die auch darum meine Freunde wurden, weil wir gemeinschaftliche Verehrer eines Klopstock waren), dem Herrn Professor Cramer und Herrn Miller" vorgespielt und vorgesungen hatte und von ihnen ermuntert worden war, die Komposition der Oden zu veröffentlichen[1]. Die wohl um die Zeit der Michaelismesse 1774 (dazu war auch Ekhof mit den Gothaern nach Leipzig gekommen) geschlossene Freundschaft zwischen Neefe und Cramer ermöglichte, daß dieser später in seinem „Magazin" eine Anzahl von Berichten und Briefmitteilungen Neefes veröffentlichte. Weil Cramers Mitarbeiter nicht überall bezeichnet sind, dürfte es schwer sein, sie in allen Fällen zu ermitteln; Neefes Beiträge lassen sich jedoch nachweisen.

Im ersten Bande ist aus einem Bonner Brief Neefes vom 24. Dezember 1782 ein Bericht über Cramers Prolog zum Clavigo mitgeteilt, den auf Neefes Veranlassung der Hauptmann d'Antoine — mit noch anderen Sachen — in Musik gesetzt hatte (S. 366—368). Von größter Wichtigkeit für unsre Kenntnis des damaligen Bonner Musiklebens ist die „Nachricht von der Kurfürstlich-Kölnischen Hofkapelle zu Bonn und anderen Tonkünstlern daselbst", datiert Bonn, am 2. März 1783 (I, 377—396, Auszüge bei Thayer). Als Anlage folgt ein Oratorientext „Andenken an die Erlösung des Gottmenschen, von Neefe, nach einer Komposition von Georg Benda" (S. 397—400; später in den Dilettanterien abgedruckt). Dann folgt ein zweiter Briefauszug aus Frankfurt vom 28. September 1783 mit einem Nachtrag vom 6. Oktober (I 1209—10, II 38), ein Bericht über Virtuosen, die Neefe während der Herbstmesse zu hören und kennenzulernen Gelegenheit hatte. Der erste Band enthält ferner Gehras Verleger-Ankündigung der Klopstock-Oden „in zweiter, rechtmäßiger, sehr vermehrter und gegen die erste fast unkennbarer Ausgabe" (siehe Anm. 2, S. 464).

Lexikon und in der Allg. deutschen Biographie, Bd. 4, S. 557 f. (Verf. Henning Ratjen); die musikgeschichtlich grundlegenden Notizen stehen in der Anmerkung desselben Bandes, S. 796.

[1] Der ganze Brief findet sich in La Mara (Marie Lipsius), Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, Leipzig 1866, Bd. 1, S. 280—282. — Neefe wird an Klopstock eins der ersten Druckexemplare geschickt haben, die erste, von Korten (Flensburg, Leipzig) gedruckte Ausgabe ist 1776 datiert.

Der zweite Band des Magazins der Musik erschien von 1784—87. S. 275 befindet sich in einer langen Kette ansehnlicher Namen auch der des Musikdirektors Neefe in Bonn; es handelt sich um die Sammlerliste von Subskribenten auf deu 5. Teil von Cramers Polyhymnia, Joh. Peter A. Schultz' Chöre und Gesänge aus Racines Athalia. Ein kurzer Abschnitt „aus einem Briefe aus Bonn, den 8. April 1786" berichtet über ein bemerkenswertes Hofkonzert (S. 959). Der bereits erwähnte, „S. (!) N." unterzeichnete Nachruf auf den Grafen August von Hatzfeld, Domherrn zu Eichstädt, ist „Bonn, den 14. Februar 1787" datiert (S. 1380—84). Gleich darnach folgt unter dem Datum Bonn, den 8. April 1787 ein Bericht über eine Aufführung von Joseph Haydns Musica instromentale sopra le sette parole del nostro Redentore al croce (nach Gerber, N. L. II 570 erst 1789 in Wien gedruckt, vgl. ebd. Sp. 563) mit weiteren Mitteilungen über das Bonner Musikleben (S. 1385 f.).

Außer diesen gedruckten Nachrichten liegt im Original nur die eine an Cramer eingeschickte Handschrift vor, Neefes Lebenslauf, der in Cramers Hände kam, als das Magazin zu erscheinen aufgehört hatte und die „Musik" entweder im Eingehen oder bereits eingegangen war: ihr Schlußabschnitt ist vom 4. Juli 1789 datiert. —

Verhältnismäßig oft ist in diesen Berichten von dem jungen Beethoven die Rede — es scheint fast, als ob Neefe das musikalische Publikum auf ihn vorbereiten wollte. Nicht ohne Erfolg — wenn man Spaziers (s. u.) Anmerkung in der Berlinischen Musikalischen Zeitung von 1793 in Betracht zieht. Sich später noch literarisch für Beethoven zu verwenden, verhinderten Neefe die Zeitumstände: im November 1792, wenige Wochen vor dem Tode seines Vaters, hatte Beethoven Bonn verlassen, um in Wien seine Studien fortzusetzen, und im Herbst 1794 wurde auch Bonn in die Unruhen des Koalitionskrieges und der Besetzung hineingezogen — damit scheint Neefes schriftstellerische Tätigkeit aufgehört zu haben (Bearbeitungen und eigene Kompositionen erschienen noch weiterhin).

Als Neefe nach Bonn gekommen war, vollendete Beethoven sein neuntes Lebensjahr, und bei Neefes großem Ansehen ist es nicht unmöglich, daß Johann van Beethoven ihm bald nach der Frankfurter Herbstmesse 1779 seinen Sohn zur Weiterbildung übergab, so daß Ludwig, wenn auch mit Unterbrechungen, die durch Reisen des einen oder anderen bedingt waren, zwölf Jahre hindurch Gelegenheit gehabt haben würde, sich unter Neefes Leitung zu vervollkommnen. Jedenfalls findet sich die erste Äußerung Neefes über Beethoven, nach welcher die Angabe in jenem oben zitierten Aktenstück vom 27. Juli 1784 noch zu berichtigen wäre, in dem Frankfurter Lebenslauf von 1782: jener ungenannte Vikar, der in Neefes Abwesenheit seinen Organistendienst versah, war der damals elfeinhalbjährige Beethoven.

Nahezu ein halbes Jahr später schreibt Neefe in der Nachricht von der Hofkapelle und den Tonkünstlern in Bonn (Cramers Mag. I 394 f.):

> Louis van Bethoven[1], Sohn des obenangeführten Tenoristen, ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit

[1] Im Original steht zwar (in Übereinstimmung mit einer späteren Briefstelle an Großmann vom 49. Jan. 1785) „Betthoven", da es aber vorher bei der Aufzählung der Tenoristen „Herr van Bethoven" heißt, ist das doppelte t hier wohl Druckfehler. — Beethoven war am 17. Dezember 1770 getauft, hielt aber selbst (auf Grund der Angaben seines Vaters) 1772 für sein Geburtsjahr. Nach Neefes Angabe ging dieser Irrtum auch in Gerbers Altes Lexikon I 156 über.

Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und, um alles in einem zu sagen: er spielt größtenteils das Wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte) wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition, und zu seiner Aufmunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Klavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen[1]. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte wie er angefangen.

Am Ende seines Bonner Briefes an Cramer vom 8. April (Ostersonntag) 1787 erwähnt Neefe den jungen Beethoven zusammen mit seinen eigenen Kindern: „. . . außer dem jungen Bethoven verdienen noch die Kinder des Kapellmeisters wegen ihres ursprünglichen und so früh entwickelten Talents bemerkt zu werden . . ." Nachdem das Manuskript des Lebenslaufes von 1789 (S. 17 der Hs., den Zusammenhang s. o.) Neefes und Beethovens abwechselndes Orgelspiel erwähnt hat, scheint ausführlichere Nachricht erst wieder vom Spätsommer des Jahres 1793 vorhanden zu sein: im 38. und 39. Stück der Berlinischen Musikalischen Zeitung (vom 19. und 26. Oktober 1793, 1. Jahrg.) druckte Joh. Carl Gottlieb Spazier einen ausführlichen Brief Neefes ab „Musikalische Nachrichten von Münster und Bonn", dem er folgendes Geleitwort voraufschickt:

Ich bin dem Hrn. Hoforganist und Musikdir. Neefe, den Deutschland längst unter seine beliebteren Komponisten zählt, für die interessanten Nachrichten über Musik und Künstler, womit er dieses Blatt zu bereichern so gefällig hat sein wollen, recht sehr verbunden und nehme hier zugleich Gelegenheit, Ihn öffentlich der Hochachtung zu versichern, die ich für seine Talente und sein liebenswürdiges Talent schon lange hege.

In Neefes Bericht heißt es (ebd. S. 153):

Im November vorigen Jahres reiste Ludwig van Bethoven, zweiter Hoforganist und unstreitig jetzt einer der ersten Klavierspieler, auf Kosten unsers Kurfürsten nach Wien zu Haydn, um sich unter dessen Leitung in der Setzkunst mehr zu vervollkommnen*. Haydn wollte ihn bei seiner zweiten Reise nach London mitnehmen; noch ist aber aus dieser Reise nichts geworden.

Zu * gehört folgende Fußnote:

Da dieser L. v. B. mehreren Nachrichten zufolge große Fortschritte in der Kunst machen soll und einen Teil seiner Bildung auch Hrn. Neefe in Bonn verdankt, dem er sich schriftlich auch dafür dankbar geäußert, so mögen — Hrn. Ns. Bescheidenheit mag dies erlaubt sein lassen, einige Worte hier angeführt stehen, da sie dem Hrn. B. zur Ehre gereichen: Ich danke Ihnen für Ihren Rat, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst erteilten. Werde ich einst ein großer Mann, so haben auch Sie Teil daran, das wird Sie umso mehr freuen, da Sie überzeugt sein können usw.

---

[1] Variations pour le Clavecin sur une Marche de Mr. Dresler, composées et dediées à son Excellence la Comtesse de Wolfmetternich, née Baronne d'Asseburg, par un jeune amateur Louis van Beethoven, agé de dix ans. (Bei Götz in Mannheim — wohl 1782 — gestochen.) Der im Titel genannte Ernst Christoph Dreßler (1734—79) war Kammersänger u. a. in Gotha, Wetzlar und Cassel.

Über die Frage nach dem musikalischen Einfluß Neefes auf Beethoven ist soviel geschrieben[1] und gesprochen worden, daß es überflüssig ist, sie in diesem Zusammenhange eingehender zu erörtern. Doch wenn man sich die Charaktereigenschaften Neefes vergegenwärtigt, die immer liebens- und beachtungswürdiger werden, je mehr von seinem Leben und Wirken ans Licht kommt, wird die Frage wach, wie die Nachwirkung des Lehrers auf seinen als Persönlichkeit und Künstler bedeutendsten Schüler gewesen ist, wird man fragen, was Neefe an Unterrichtsstoff, in welcher Art er ihn und alles das, was sonst den Unterricht und Umgang wertvoll macht, dem jungen Beethoven vermittelte. Man wird Neefes Einfluß nicht so sehr nach dem Wiedererscheinen irgendwelcher musikalischen Reminiszenzen aus der Bonner Zeit, in melodischen, harmonischen, rhythmischen oder dynamischen „Wiederholungen" in den Werken Beethovens zu bemessen haben, sondern diesen Einfluß mehr in der Richtung des Ethos, der persönlichen Lebensanschauung suchen müssen, in der Förderung und Entfaltung des Seelischen — der Bildung zu echtem Künstler- und Menschentum. Auf das Entscheidende der Studien Beethovens bei Neefe hat G. Nottebohm hingewiesen:

> Man kann es wohl ein Glück nennen, daß Beethoven, dessen Natur auf die Darstellung eines so reichen Gemütslebens angelegt war, in seiner Jugend einen Mann zur Seite hatte, der an Beispielen und in Bemerkungen auf die Verwandtschaft zwischen den Bewegungen der menschlichen Seele und dem Element der Töne aufmerksam machen und dadurch zur Aufklärung Beethovens über seine Bestimmung und zur Entwicklung seiner Subjektivität beitragen konnte. Vielleicht läßt sich der Einfluß Neefes noch höher anschlagen. Es ist nämlich möglich, daß Neefe, indem er, was man aus der oben mitgeteilten Stelle schließen kann, auf geschmackvolle Wendungen, auf Mannigfaltigkeit bei der Wiederholung eines Gedankens usw. drang, den kritischen Sinn, den wir in seiner Tätigkeit so oft in Beethovens Skizzenbüchern zu beobachten Gelegenheit haben, wecken oder stärken half. Dann ist es denkbar, daß Neefe, indem er auf die Unzertrennlichkeit des Schönen, Wahren und Guten hinwies, zur Bildung des sittlichen Charakters Beethovens und zur Hebung seines künstlerischen Selbstbewußtseins beitrug.

[1] Jede Beethoven-Biographie bringt wenigstens einiges über Neefe; als selbständige Arbeit sei erwähnt: Otto Müller, Neefe und seine Beziehungen zu Beethoven (Chemn. Mitt. VII, 1891, S. 95—111). Das nachstehende Zitat stammt aus Gustav Nottebohm, Beethovens Studien, 1873, S. 17f. Nottebohm nimmt darin auf die in vorliegender Arbeit ebenfalls „oben mitgeteilten Stelle" in Cramers Magazin I 377ff., bes. 394f. Bezug.

Die musikdramatischen Werke des Würzburgischen Hofkapellmeisters Georg Franz Waßmuth

Von

Oskar Kaul, Würzburg
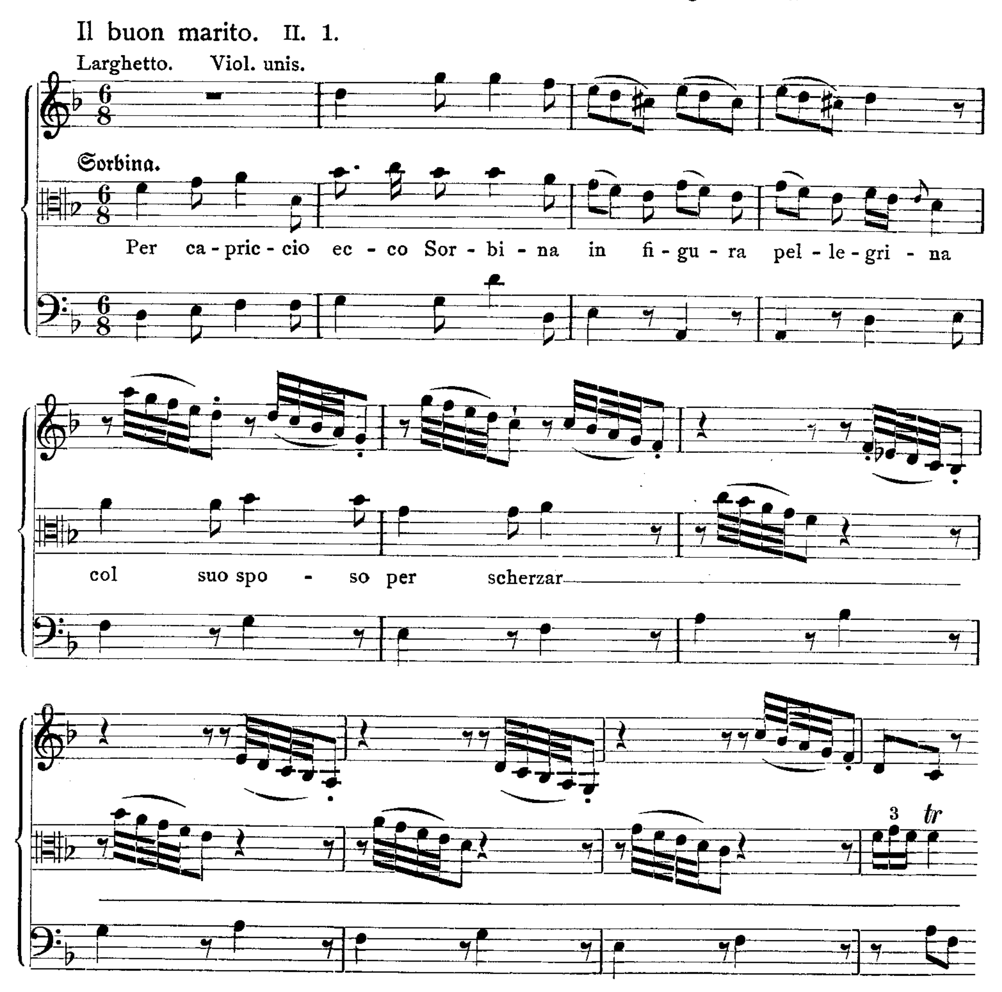
(Schluß)
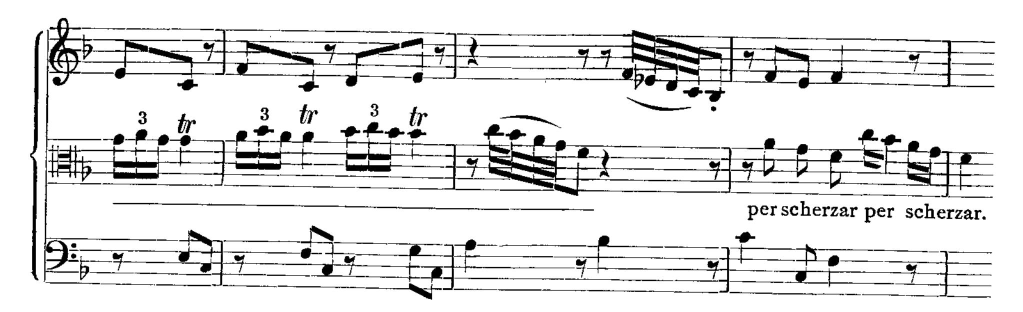
In ihrem tonalen Verlauf bleibt der Burlesken-Arie die gleiche Bewegungsfreiheit vorbehalten wie der Serenate. Anders als dort gestaltet sich das Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung. Daß die polyphone Schreibweise (sei es im Fugenstil oder in freierer Entfaltung der kontrapunktischen Kunst) für die Buffoarie nicht in Betracht kommt, versteht sich von selbst. Schon in den Serenaten erwies sich die Wahl des strengen Stils mehrfach als ein Mißgriff, weil sie dem anspruchslosen Inhalt des Textes widersprach. Um so weniger kann die musikalische Komödie als hemmungslos sich entfaltendes Wechselspiel von Laune und Übermut, Witz und Spott auf Wirkungsergänzung von seiten der Polyphonie rechnen, es sei denn, daß sie der Komik gewisser Vorwürfe (etwa des Pedantischen, Zopfigen) als Folie dient. Diese Beschränkung ihrer Verwendbarkeit gilt jedoch nicht für die Ensemblesätze, in denen schon die Individualisierung der einzelnen Stimmen jedenfalls die frei angewandte Kontrapunktik unentbehrlich macht. Hält sich die Schreibweise in den Sonatenarien durchschnittlich auf der Grenze zwischen Polyphonie und Homophonie, so ist in der Burleskenarie die Vorherrschaft der letzteren entschieden. Die Begleitung ordnet sich dem Solo meist völlig unter und greift höchstens aus dessen melodischen Organismus gelegentlich Bestandteile auf, um die Instrumente — entweder die erste Geige oder den Baß — mit der Singstimme dialogisieren zu lassen. Die Baßführung wahrt ihre Selbständigkeit am meisten, während die übrigen Stimmen in der Regel zur harmonischen Füllung und rhythmischen Belebung herangezogen werden. Oft stehen auch alle Instrumentalstimmen in nebengeordnetem Verhältnis zueinander; sie vereinen sich dann zu akkordischer Begleitung oder interkalieren unisono lebhaft bewegte Verbindungsmotive. Zuweilen — namentlich in pastoralen Sätzen — tut sich auch das Solo mit der ersten Geige zu homophonem Zwiegesang zusammen, sowohl als Ober- wie als Unterstimme fungierend. Daß die Faktur der Begleitung in den ersten Arbeiten noch von der Serenate aus bestimmt ist und erst nach und nach sich zugunsten der Homophonie entwickelt, liegt wohl in dem wachsenden Einfluß des vorklassischen Geistes begründet, der nicht nur den Gedankenkreis des Tondichters befruchtete, sondern auch für kompositionstechnische Einzelheiten neue Spuren wies.

Der größeren Schlichtheit im Begleitsatz entspricht auch ein geringerer Aufwand an Instrumenten. In der Hauptsache bestreitet das Streichorchester (mit dem Generalbaß) die Begleitung. Wo Blasinstrumente herangezogen werden[1], haben sie keine selbständige Bedeutung, sondern dienen nur zur Klangfüllung. Auch in charakterisierender Absicht werden sie nur selten verwandt (z. B. in der Echoarie „Rosina“ II 1).

[1] In „Rosina e Lesbo“, „Il Satrapone“, „Fiammetta“, „Il vecchio Alfeo“ und „Il Bravo ed il Bello“, und zwar nur 2 Corni, zur Verstärkung der Violinen höchstens noch Oboen. Die „Dialoghi amorosi“ haben nur Cembalo-Begleitung.

Die Behandlung der Singstimme hängt einesteils von deren übergeordnetem Verhältnis zur Begleitung ab, im wesentlichen aber wird sie durch den Charakter der Buffodichtung bestimmt. Daher ergeben sich denn auch in diesem Bezuge Unterschiede im Vergleich zur Serenate. Vor allem ist der Koloratur ein engerer Spielraum gewährt. Paradenummern für Stimmakrobaten waren in der musikalischen Komödie „fehl am Ort". Die Sänger mußten sich damit begnügen — Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel —, ihre Kunst im Dienst des dramatischen Geschehens wirken zu lassen. Und ihre Aufgaben waren ja trotzdem — oder gerade deshalb dankbar genug. Den ersten Schritt zur Gesundung des dekadenten italienischen Opernsingsangs hat die opera buffa getan mit ihrem erfolgreichen Bestreben, die Selbstherrlichkeit des Gesanges einzudämmen und vornehmlich von der poetischen Seite her, d. h. durch die naturgetreue Charakterzeichnung des Alltagsmenschen, wie er leibt und lebt, den verhängnisvollen Irrtum zu bekämpfen, demzufolge die Musik im Drama die Führerschaft sich angeeignet hatte. Gleichwohl verzichtet die Buffoarie nicht ganz auf den melismatischen Aufputz des Solos, schon um der tonmalerischen Effekte willen. Bei W. findet man eine Reihe von Beispielen, die letzterem Zweck dienen und in den Buffostil sich gut einfügen, sehr hübsch u. a. in „Rosina e Lesbo" I 2 und folgendes in „Il buon marito":
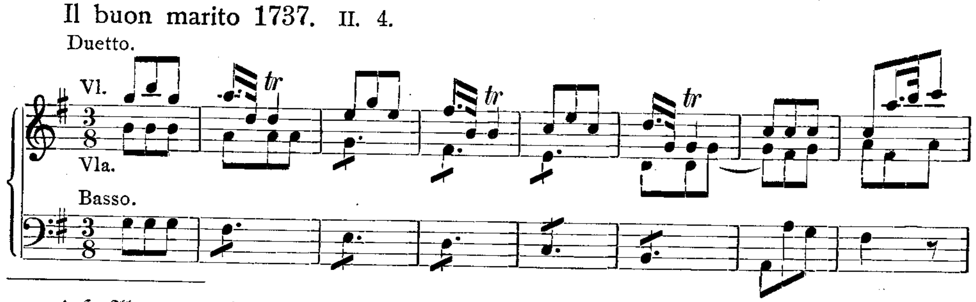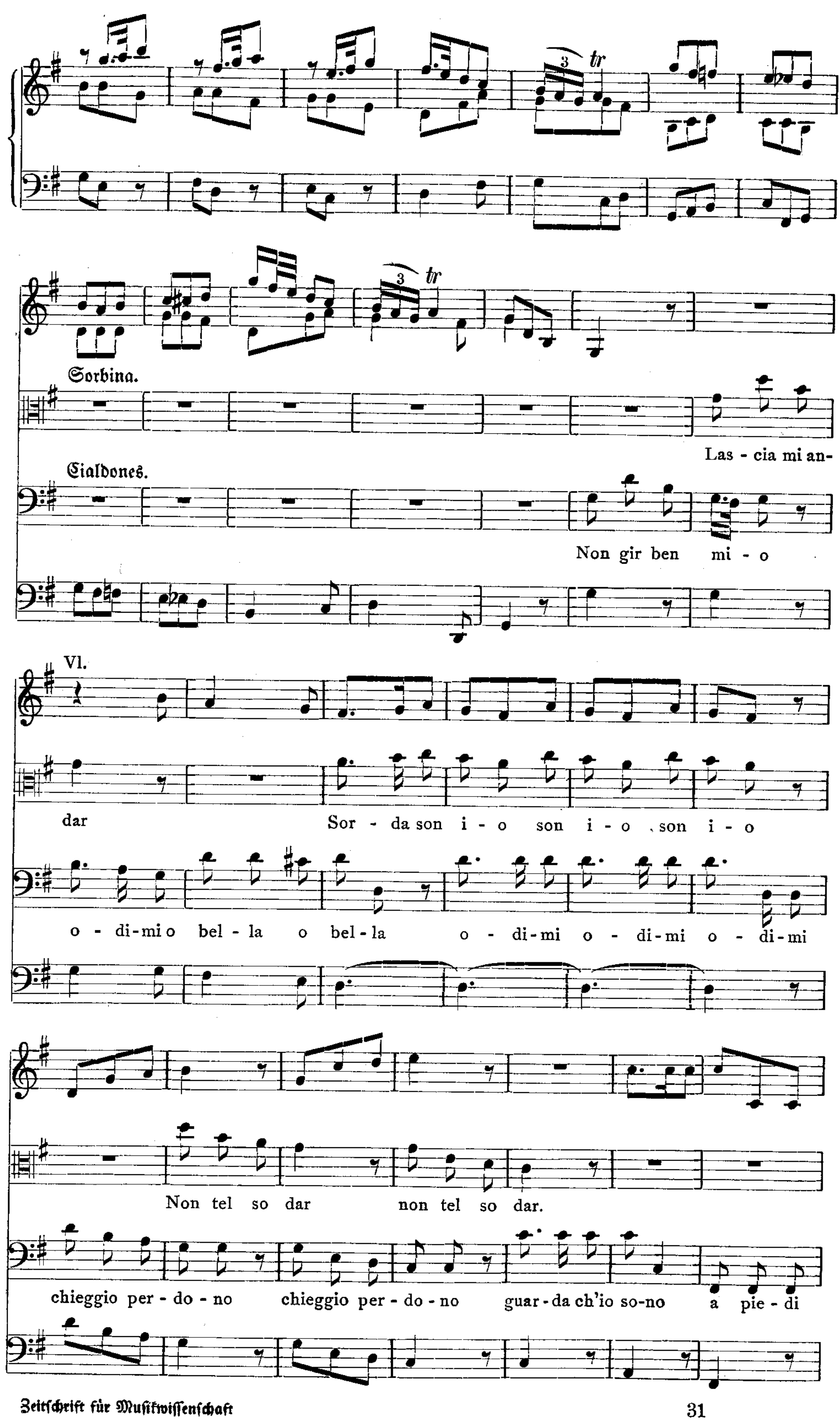




Daneben auch solche, die zum Text in keinerlei Beziehung stehen und aus der Serenatenpraxis stammen (z. B. in „La pupilla“ III 1 und „Fiammetta“ I 6). Von instrumentaler Seite her empfängt der Vokalpart keine Herausforderung zu virtuosem Wettbewerb, da konzertierende Instrumente nicht verwandt werden. Im übrigen gewährt die Behandlung der Singstimme den gleichen Eindruck wie in den Serenaten; auch hier ist sie nicht frei von Deklamationsfehlern.

Die einzelnen Szenen werden regelmäßig mit einem Duett oder Terzett beschlossen. Diese Ensemblesätze sind zwei- oder dreiteilig (dacapo) und lassen in ihrem Aufbau nicht die Absicht erkennen, Beziehungen zwischen diesem und den Phasen der Handlung herzustellen, wie dies wenig später im Ketten- und Rondofinale erfolgreich versucht wurde[1]. Und doch darf man ihnen jegliches dramatische Leben nicht absprechen, denn mitunter gelingt es W. ganz gut, den Gegensatz im Charakterbilde der Darstellung und die Spannung der Situation zum Ausdruck zu bringen. Er erreicht dies sowohl durch die Prägnanz der Tongedanken als auch durch geschickte Behandlung des mehrstimmigen Satzes. Gewöhnlich wechseln im ersten Teil des Ensemblesatzes die Solostimmen periodenweise miteinander ab (im Terzett auch zwei zusammen gegen eine), um dann bis zum Schluß vereint zu gehen. In anderen Stücken wiederum herrscht die dialogisierende Gestaltungsweise vor, wobei es nur auf kurze Strecken zum gleichzeitigen Ensemble kommt, oder umgekehrt differenziert sich das vorwiegend homophone Ensemble in kurze Dialogpartien. Als wirksames Mittel dramatischer Belebung erweist sich der verschränkte Dialog, jenes Ineinandergreifen von Abschluß und Anfang aufeinanderfolgender Solophrasen, ein Mittel, welches das Tempo des Dialogs beschleunigt und damit eine wesentliche Bedingung für den wirksamen Ausklang der Buffoszene erfüllt. Ein hübsches Beispiel dieser Art bietet „Il buon marito“ II 4.
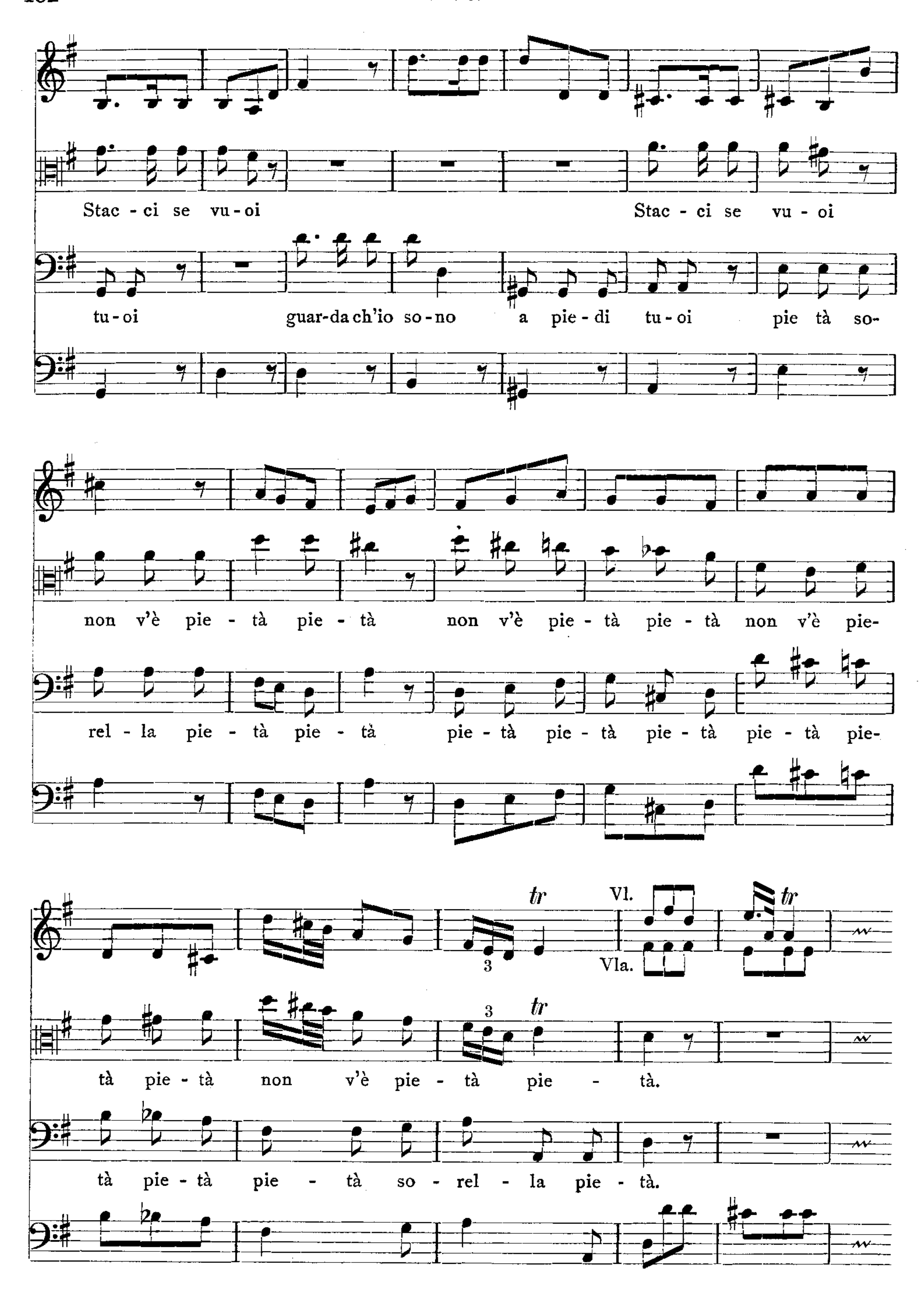
Il buon marito 1737. II. 4.



[1] H. Abert, a. a. O. I, S. 418f.



Sorbina.
Las - cia mi an-
Cialdones.
Non gir ben mi - o
Vl.
dar
Sor - da son i - o son i - o son i - o
o - di-mi o bel - la o bel - la o - di - mi o - di - mi o - di - mi
Non tel so dar non tel so dar.
chieggio per - do - no chieggio per - do - no guar - da ch'io so-no a pie - di
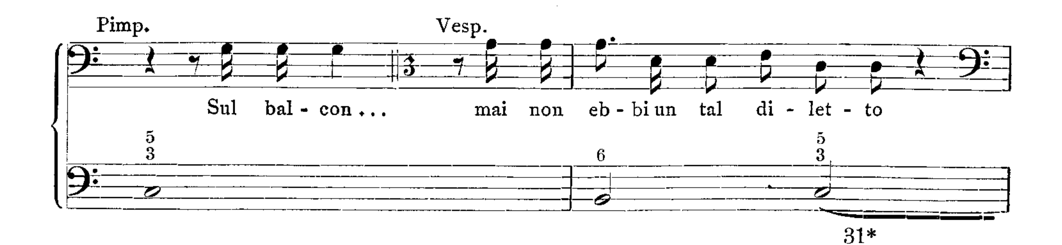


Um die Komik auch zuguterletzt noch nach Gebühr zur Geltung kommen zu lassen, gefallen sich die Darsteller in wort- und lautmalerischen Scherzen, lassen ganze Ketten von wiederholten Worten und Silben vom Stapel oder wetteifern miteinander in

ausgelassenster Laune, wer das beste stimmliche Nachahmungstalent hat. Sehr niedlich schildert W. dies z. B. in dem Finale von „Il Bravo ed il Bello". Daß er seinen Kontrapunkt tüchtig gelernt hat und wenn auch nicht meisterhaft, so doch redlich und anständig beherrscht, kommt ihm im Burlesken-Ensemble zustatten. Er macht sowohl von freier Imitation wie von engerer organischer Bindung der Stimmen Gebrauch und erprobt gelegentlich auch den streng polyphonen Stil im Ensemblesatz, so im Finale der dritten Szene von „Il buon marito", welches als regelrechtes Fugato gearbeitet ist. Noch mehr als in den Arien fällt in den Duetten und Terzetten dem Orchester die Aufgabe einfacher (fundierender und harmoniefüllender) Begleitung zu.

Der Chor kommt nur in einem Werk zu Wort. In der Mitte des II. Aktes von „Fiammetta" verleiht er, mit den Solostimmen verarbeitet, der Verlobungsszene ihr festliches Gepräge und beschließt ihn nach Art des bedeutungslosen Chorfinales der Serenate.

Über das Secco-Rezitativ, den unerfreulichsten Bestandteil der musikalischen Darstellung, bleibt nicht viel zu sagen, nachdem dessen völlige künstlerische Impotenz hinreichend gekennzeichnet wurde. Für die Burleske wird diese Gleichgültigkeit des Musikers gegenüber dem Dialog nur noch verhängnisvoller, weil hier die Handlung beständig lebhaft pulsiert und zufolge ihrer karikierenden Tendenz die Einzelheiten des Geschehens besonders scharf profiliert herausstellt. Zum mindesten verlangt daher auch der rezitative Dialog, durch welchen im wesentlichen die Handlung fortschreitet, von dem musikalischen Gestalter die Fähigkeit, zu individualisieren, wenn er nicht zu einem leblosen Mechanismus erstarren soll. Dies Erfordernis wird kaum beachtet, und die wenigen Ansätze zu sorgfältigerer und textentsprechender Behandlung des Rezitativs können nicht darüber hinwegtäuschen, daß W. so wenig wie die meisten seiner Zeitgenossen sich über dessen Bedeutung im Klaren ist. Und gerade in der Burleske legt die Situation es dem Musiker so oft nahe, mit seinen Mitteln einzugreifen und die Konturen der dramatischen Zeichnung kräftig nachzuziehen. Wie wenig er darauf reagiert, zeigt z. B. die zweite Szene in „Il buon marito":

Cialdone ist über den angeblichen Tod seiner Sorbina untröstlich und ergeht sich in heftiger Klage. Zu deren musikalischem Ausdruck steht ihm aber nichts anderes zu Gebote als die indifferenten abgedroschenen Phrasen, in deren Formel jedwede Gefühls-, Gedanken- und Willensäußerung hineingepreßt wird. Etliche Körner unter der Spreu seien immerhin beachtet: im II. Teil der „Dialoghi amorosi" folgender Passus, der wenigstens auf die sich steigernde Lebhaftigkeit der Debatte merklich eingeht (Pimpinone bietet Vespetta alle mögliche Kurzweil an, um sie zur Heirat zu gewinnen).



P. V. P. V.

ce - ne te-a-tri e bal - li ... Io non li bra - mo giuo-chi e ve - glie ... Il mio

ge - nio è so - li - ta - rio Li - bri a-mo - ro - si ... Io leg - ge - ro il lu-

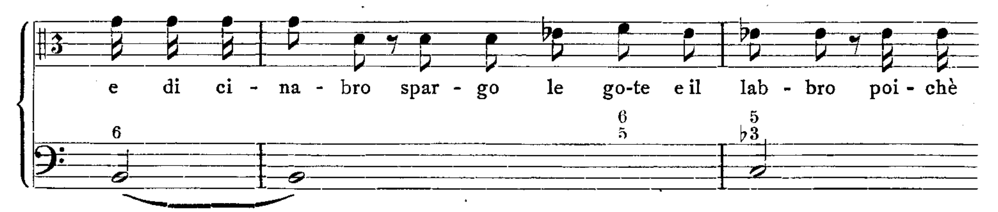
na - rio ma - sche - ra ... Non sò dir cos' el - la

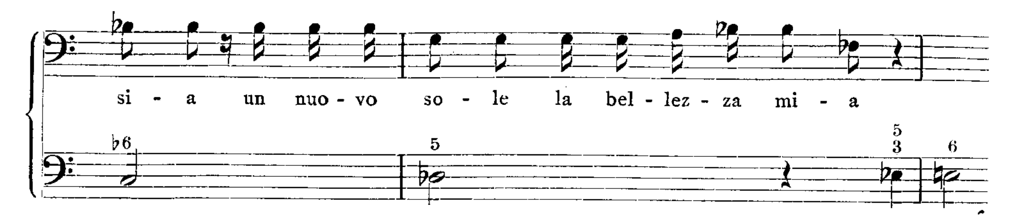
si - a fes - te d'or - si e di To - ri ... In ca-sa mi - a

Der verliebte Doktor Alfeo bekennt seine Herzensqual in dem Ausruf (I 1)

ah che sen - to can-giar - mi da me - di - co che so - no in am - ma - la - to!

und mit Hilfe einer hübschen Modulation veranschaulicht Narcisso („Il Bravo ed il Bello“ I 6) die Unwiderstehlichkeit seiner Reize, wenn er sich erst mit Schminke und Puder hergerichtet haben wird:
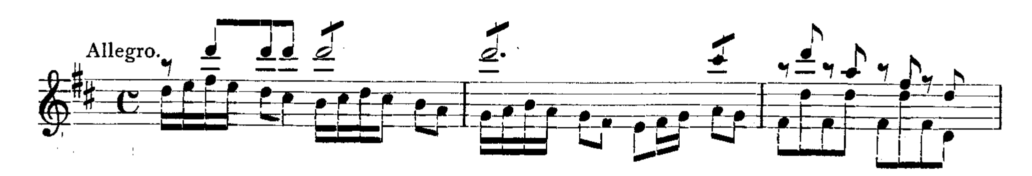




Doch diese Proben stehen zu vereinzelt da, als daß sie für den burlesken Rezitativstil prinzipielle Bedeutung haben.

Die Instrumentalvorspiele verdienen aus mehreren Gründen besondere Beachtung; denn erstens stehen sie musikalisch auf einem etwas höheren Niveau als die Sinfonien der Serenaten und erfüllen ihren Zweck, auf den Stimmungsgehalt der Handlung vorzubereiten besser, weil sie mit wirksameren und mannigfaltigeren Ausdrucksmitteln arbeiten, zweitens liefern sie interessante Beispiele des Experimentierens mit der konventionellen Form der Opernsinfonie. Daß der lebensfrische Geist, den die opera buffa in die stagnierende Entwicklung des Musikdramas hineintrug, auch der Ouvertüre zustatten kommt, ist eine Tatsache, welche in der Geschichte dieser Instrumentalform noch nicht näher untersucht wurde. Für W.s Burleskenvorspiel ist sie zum mindesten nicht von der Hand zu weisen. Dafür spricht nicht nur die natürliche, ungezwungene Art, in der die musikalische Erfindung auf den heiteren oder übermütigen Ton der Szene eingeht, sondern auch der wiederholte Versuch, das Formproblem der Introduktion auf andere Weise als nach dem Schema der dreisätzigen Opernsinfonie zu lösen. Des lästigen Zwanges dieser Schablone mußte der Musiker am ehesten im Buffogebiet sich bewußt werden, weil hier die kräftiger pulsierende Handlung auch mehr Freiheit in der musikalischen Formgebung des Vorspiels voraussetzt. W. hat allerdings trotz dieser freiheitlichen Versuche von dem dreisätzigen Typ sich nicht völlig losgesagt; er greift mehrmals wieder darauf zurück, macht sich dann aber das Recht auf freieren Aufbau wenigstens im Anfangssatz zunutze und betont im Andante mehr das Graziöse als das Empfindsame.

Schon die zweite Burleske „La pupilla“ (1736) wird von einer formal abweichenden Introduktion eingeleitet, einem Allegrosatz in dreiteiliger Liedform ohne ausgesprochene Durchbildung des Mittelteils. Trotz der Komik der Gedankeneinfälle ist der Buffocharakter hier noch nicht entschieden, denn die selbständige Behandlung der beiden Violinstimmen weist mehr auf den Stil der Serenatenvorspiele hin. Im nächsten Stück hingegen, „Il buon marito“ (1737), ist die instrumentale Einleitung bereits ganz von dem Buffogeist durchdrungen. In ihrer Anlage denkbar bescheiden und kunstlos läßt sie der Laune und dem Übermut die Zügel schießen und treibt nur musikalischen Scherz. Eine Gliederung dieses Allegros, welches mit einem Adagio von drei Takten auf der Dominante schließt und direkt in die erste Arie überleitet, ist kaum erkennbar, denn von Anfang bis zu Ende wird folgendes Motiv



nach Art eines Perpetuum mobile bei den einzelnen Stimmen in Umlauf gesetzt und mit rastloser Geschäftigkeit durch die nächstverwandten Tonarten getrieben. Ob hier eine programmatische Absicht vorliegt, diese Frage ist wie in allen ähnlichen Fällen mit Vorsicht zu bejahen; immerhin ließe sich eine Bezugnahme auf die Handlung wohl denken, denn man meint in diesem zierlich trippelnden Sätzchen Sorbina zu sehen, wie sie ihrem gutmütigen und geduldigen Gatten unentwegt aufsässig ist. Der erste Satz der Einleitung zu „Il Satrapone" ist merkwürdig in Bezug auf den organischen Zusammenhang seiner Hauptteile; hier korrespondiert die Reprise nicht mit dem Thementeil, sondern mit der Durchführung, welche gegen die sonstige Gewohnheit einen neuen Gedanken als vierten Unterabschnitt einführt[1]. Wiederum ein anderes Formbild bietet die Introduktion zu „Fiammetta". Sie zieht den Sinfoniezyklus in einen Satz zusammen und stellt eine Kreuzung von Sinfonie- und Arienform dar. Der letzteren entlehnt sie das Dacapo, während die Beziehungen zur Sinfonieform sich in der Struktur des Haupt- und Seitensatzes äußern. Der Hauptsatz hat alle Merkmale des Allegros, also Thementeil, eine Art Durchführung, Reprise und Coda, nur ist alles knapper gefaßt, besonders der Durchführungsteil, der auf eine zweitaktige Rückleitung reduziert ist, so daß man im Zweifel sein kann, ob hier die zwei- oder dreiteilige Liedform zugrunde liegt. Der Seitensatz (in der parallelen Molltonart) entspricht in seiner Gliederung ganz dem Andante des dreisätzigen Zyklus, behält aber mit Rücksicht auf den burlesken Stil den lebhaften Charakter bei. Das Dacapo hätte alsdann den Finalsatz zu vertreten. In diesem Vorspiel ist ein interessanter Grenzfall gegeben, der sich weder für die Einsätzigkeit noch für den dreisätzigen Zyklus klar entscheidet. Endlich noch ein Beispiel für willkürliche Änderung des tonalen Verlaufs: der Allegrosatz der Sinfonie zu „Il Bravo ed il Bello" (1761). Hier wird der erste Abschnitt nach dem Halbschluß in der Grundtonart wiederholt und nach VI geleitet. Die Reprise nimmt das Kopfthema nicht in der Grundtonart auf, sondern auf der Subdominante und endigt auf Grund vollkommener tonaler Kongruenz in der Grundtonart (Thementeil: I—V, Reprise: IV—I).

Die angeführten Beispiele zeigen, welch mannigfacher Wandlung die Burleskenvorspiele in formaler Hinsicht unterworfen sind. Es sind alles nur unsichere Experimente, die zu keinem endgültigen Ergebnis führen, aber jedenfalls auf eine tiefere Einsicht des Komponisten in die künstlerische Aufgabe des Vorspiels schließen lassen und welche formell und inhaltlich bezeugen, daß W. die Notwendigkeit eines fühlbaren Zusammenhanges zwischen diesem und der Handlung wohl ahnte.

Den allgemeinen stilkritischen Ausführungen möge noch ein kurzer Sonderbericht über drei ausgewählte Burlesken folgen.

„La pupilla" (1736) hat als W.s erste wirkliche Talentprobe in der Buffokunst zu gelten. Alles ist frisch und lebendig gestaltet, namentlich die hübsch erfundenen und geschickt ausgeführten Finales. Das Libretto stellt dem Musiker allerdings auch dankbare Aufgaben.

Rosalba hat unter ihrem strengen Vormund und Beschützer Triticone viel zu leiden und wünscht durch eine glückliche Heirat von diesem Joch erlöst zu werden. Diese Aussicht ist aber trübe, da der Alte selbst närrisch in sie verliebt
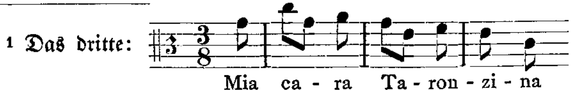
---

[1] Das Andante dieser Sinfonie ist bezeichnet als „Canzona della S. M." Woher die Melodie entlehnt ist — von W. stammt sie keinesfalls — ließ sich nicht ermitteln.

ist. Mit Giacinto, einem jungen Kavalier, den sie in ihr Herz geschlossen hat, heckt sie einen Plan aus, um jenen zu überlisten. Er gibt sich als Astrologen aus und weissagt Triticone, daß es für ihn nicht leicht sein werde, Rosalbas Herz zu gewinnen, aber er (Giacinto) wolle ein gutes Wort für ihn bei dem Mädchen einlegen. Anstatt dessen hat er ihn, ohne daß dieser etwas davon merkt, zum besten und verabredet mit Rosalba einen neuen Trick, um den Alten in die Falle zu locken. Sie stellt sich krank und gesteht dem besorgten Vormund ihre Liebe zu dem jungen Giacinto als die Ursache ihres Leidens; einen alten Mann mit weißen Haaren und tränenden Augen könne sie nicht heiraten. Triticone ist darob sehr enttäuscht und unglücklich; denn nach dem Versprechen des Astrologen glaubte er seiner Sache schon sicher zu sein. Indessen setzt Giacinto sein listiges Manöver fort. Er erscheint als Arzt, untersucht die Patientin und teilt dem Alten seine Diagnose mit: Rosalba sei allerdings verliebt und zwar in ihn (Triticone), was dieser ohne weiteres wieder glaubt, nur mache sie sich Gedanken darüber, daß die anderen Frauen sie wegen seines greisenhaften Aussehens hänseln könnten. Er preist ihm ein wundertätiges Verjüngungsbad an, und als das Opfer seines Betrugs im Fasse sitzt, läßt Giacinto die Maske fallen und bekennt sich als den rechten Liebhaber, der Rosalba heiraten werde. Der wutentbrannte Triticone braucht für den Spott der Beiden nicht zu sorgen. Nun gilt es die Mitgift von dem Alten herauszuschwindeln. Zu diesem Zweck wird eine Gerichtsverhandlung inszeniert. Giacinto als Richter und Rosalba als Advokat verkleidet eröffnen ihm, daß er seinem Mündel das Heiratsgut auszuzahlen habe. Als dieser sich dagegen wehrt, verurteilt ihn der Richter (Giacinto) zur doppelten Höhe der Mitgift und Zahlung der Unkosten. Dadurch eingeschüchtert, lenkt Triticone ein und erklärt sich durch Unterschrift bereit, den Richterspruch anzuerkennen. Zur Sicherung verlangt er aber auch die richterliche Unterschrift, worauf Giacinto und Rosalba mit ihren wirklichen Namen unterzeichnen. Empört über diesen Betrug will Triticone das Verfahren für nichtig erklären, aber durch seine Unterschrift hat er dies Recht verwirkt und muß gute Miene zum bösen Spiel machen.
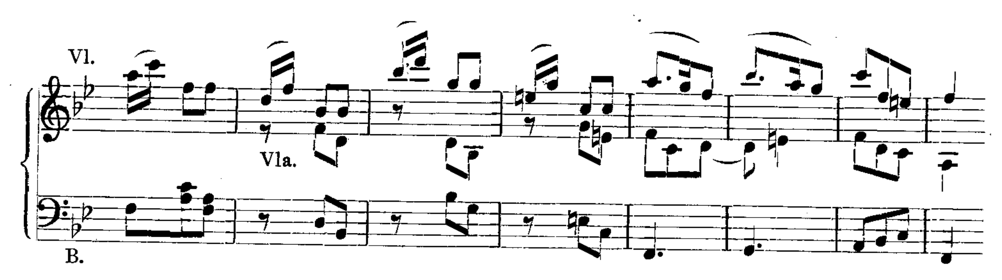
Ein harmloses Spiel mit belustigenden Mißverständnissen, dessen Typus durch die venezianische Lustspieldichtung geprägt worden ist. Der Verfasser hat Bühnenroutine und bewährt sich vortrefflich in der Situationskomik; davon zeugt besonders die Schlußszene des II. Akts (Triticone im Verjüngungsbad). Am besten ist die originell entworfene Gerichtsszene gelungen, weil das Wechselspiel zwischen Scherz und Ernst den Schein des Unglaubhaften geschickt meidet und durch eine schlagkräftige Lösung frappiert.

An einem solchen Libretto, welches die Hauptakzente der Handlung in die Dialogpartien verlegt, rächt sich die Indifferenz des Musikers gegenüber dem Sekko-Rezitativ besonders empfindlich. Und um so mehr muß das ewige Gleichmaß abgedroschener Formeln verstimmen, als der Dialog einen breiten Raum einnimmt. Wieviel Detailkomik bleibt hier musikalisch unbeachtet und wie anders hätte der Musiker auch im Dialog individualisieren können! Solch völliges Versagen steht im Widerspruch zu dem durchschnittlich guten Eindruck der Arien und Ensemblesätze. Rosalba eröffnet das Spiel zu ihrer eigenen Unterhaltung mit einer Arie „in Venezian stile nuovo“, nachdem sie zuvor ein paar andere Liedchen probiert[1]. Die Melodie dieses Dialekt-

[1] Das dritte: 
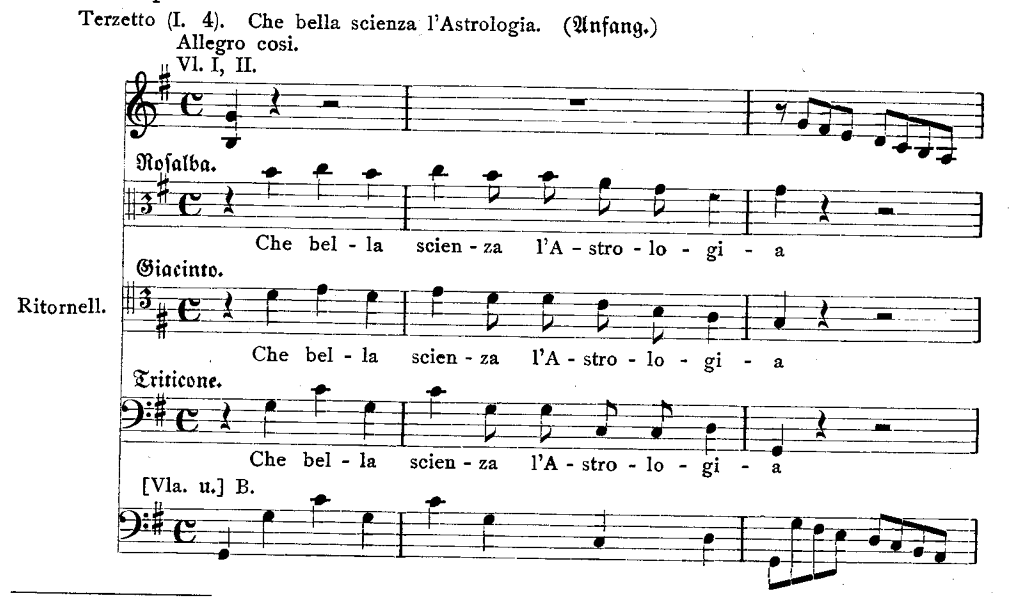
kündigt bereits den Beginn des III. Satzes von Beethovens Pastoralsinfonie an.

textes (vgl. S. 28, Beispiel 2) ist vielleicht eine venezianische Volksweise. Jedenfalls hat sie der Komponist hübsch verwertet und mit zierlichen tonmalerischen Melismen (svolazzar) ausgestattet. Ein lehrreiches Beispiel für die Freiheit des formalen Aufbaues bietet die Arie des Astrologen (I 3: Nel età giovine). Sie gliedert sich dem Text gemäß — Giacinto weissagt Triticone sein Schicksal in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft — in drei Teile, die durch kurze Rezitativantworten Triticones voneinander getrennt sind. Die Dacapoform liegt zwar zugrunde, aber mit Rücksicht auf den neuen Textgedanken: Ma questa femmina di cuore volubile vi burlerà — weicht die Wiederholung des Hauptsatzes in der Fortführung der ersten Phrase (vom 5. Takt an) ab. Wirksam ist Teil b durch Stimmungswechsel in Gegensatz gestellt[1]. Der Komik gesellt sich in dieser Arie auch ein graziöses Element bei, das besonders in dem niedlichen Ritornell zur Geltung kommt.
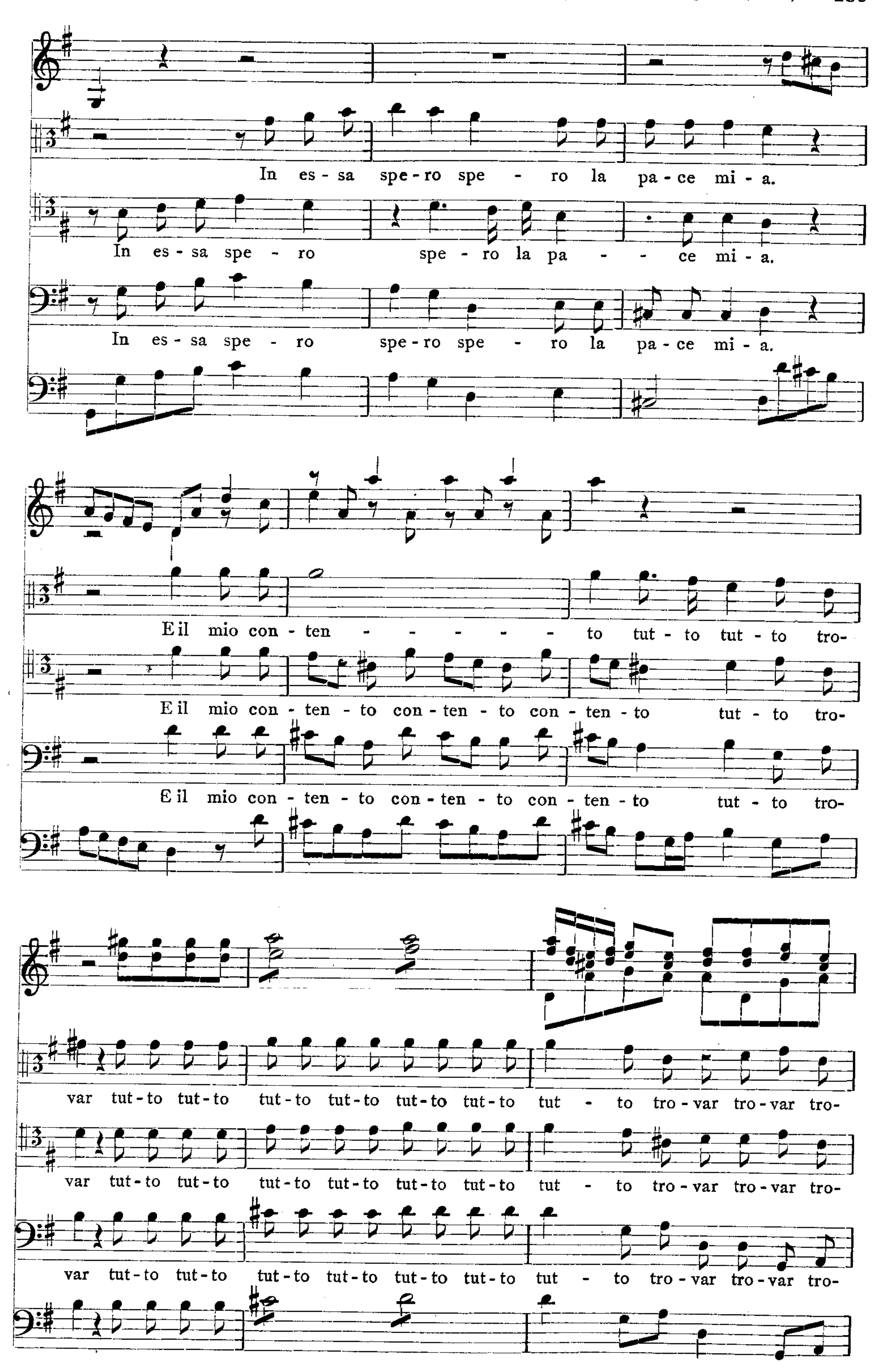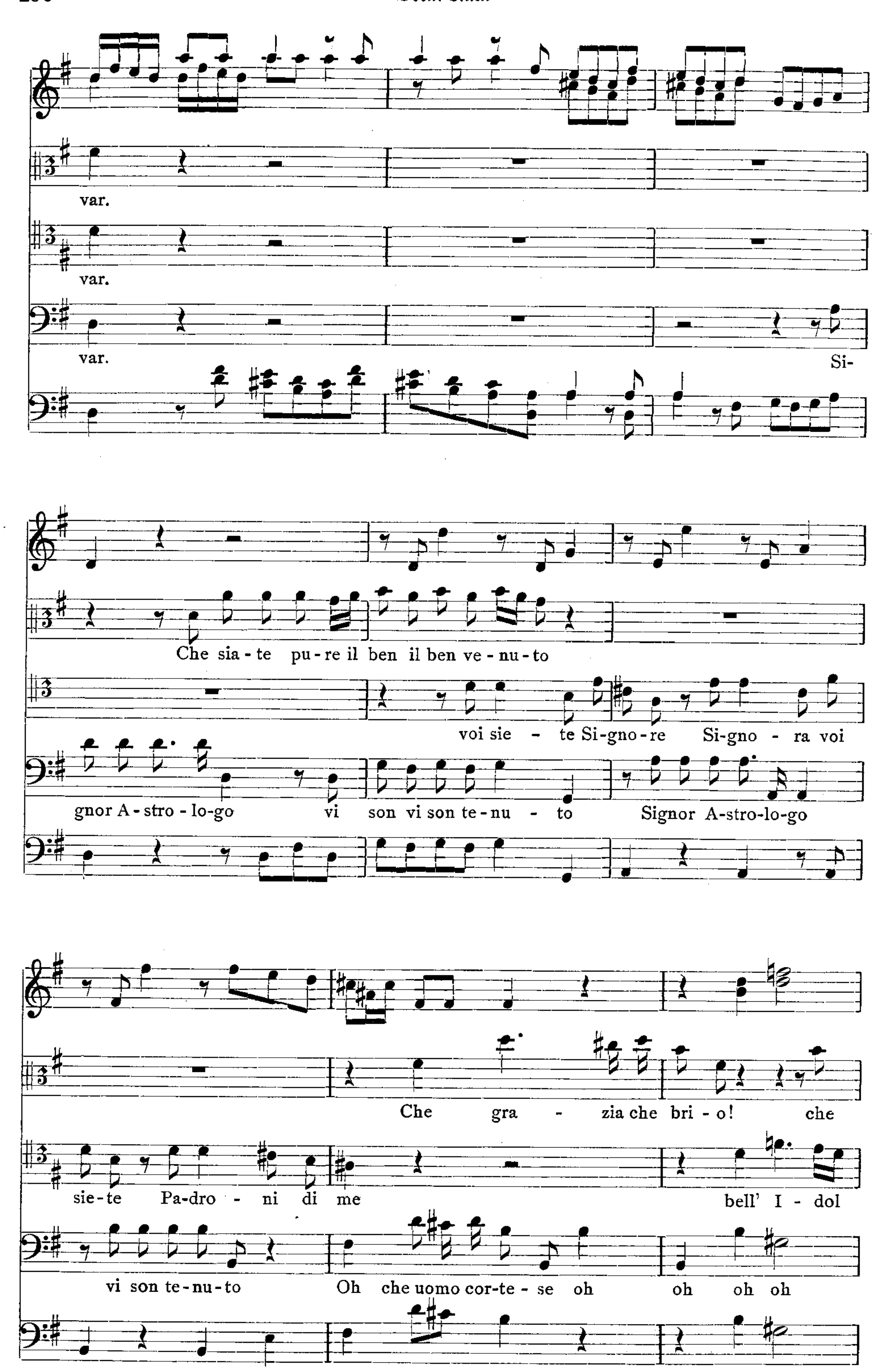


An dem Schlußterzett des I. Akts, einem Loblied auf die Astrologie (Che bella scienza l' astrologia), bewährt sich W.s Begabung für die Burleske aufs beste. Das Ensemble hat Schwung und Leben und wirkt durch die Schlichtheit des Satzes natürlich und urwüchsig.
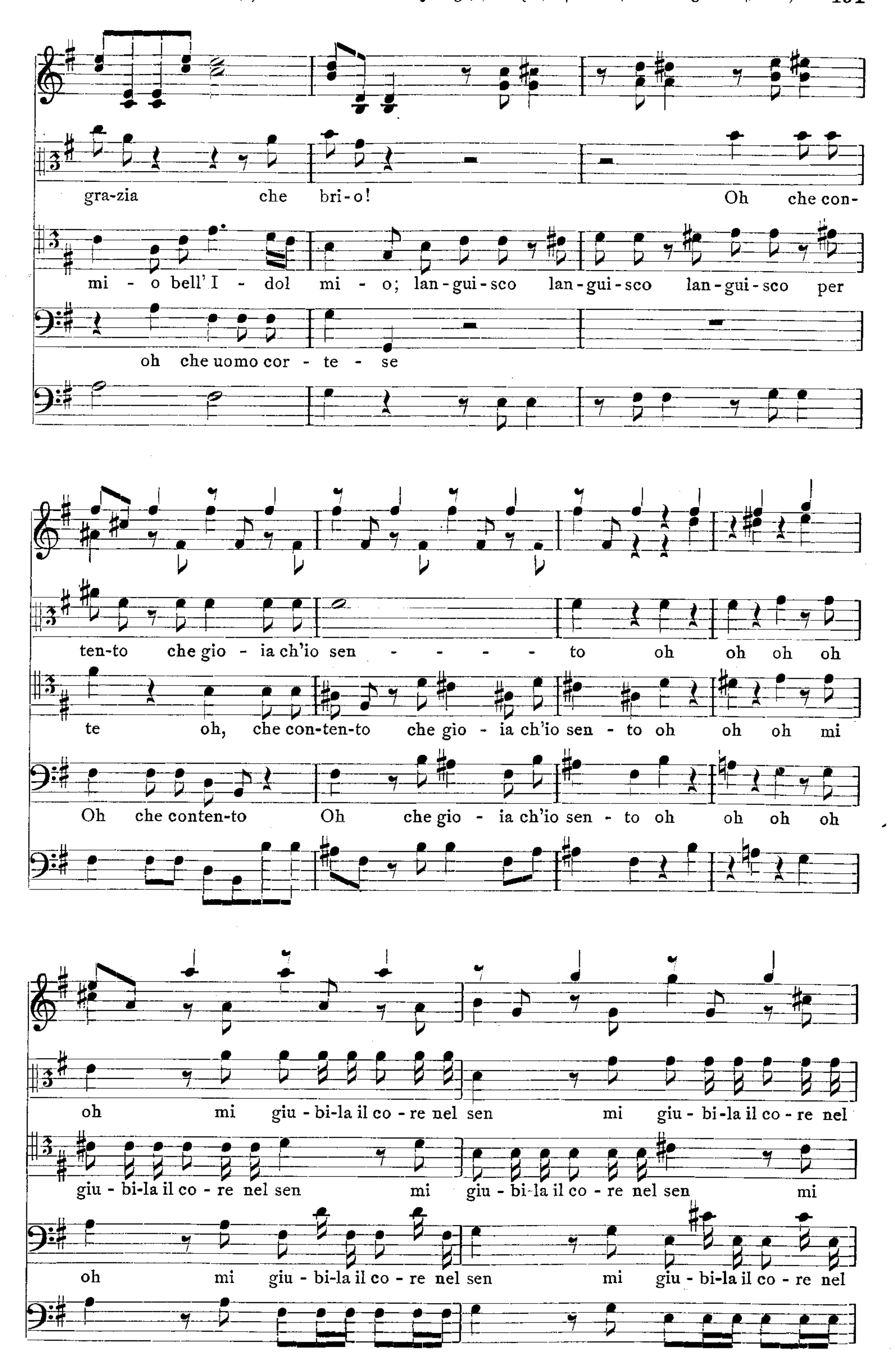

La Pupilla 1736.
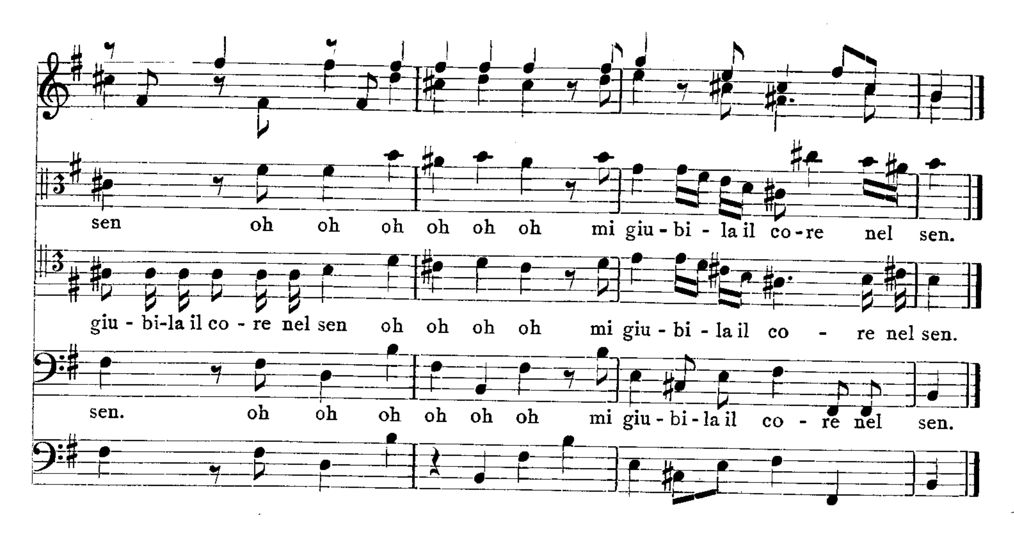


[1] Der neue Gedanke wiederholt genau die Anfangstakte des Duetts I 3 in „Dialoghi amorosi".


In es-sa spe-ro spe - ro la pa-ce mi - a.
In es-sa spe - ro spe - ro la pa - - ce mi - a.
In es-sa spe - ro spe-ro spe - ro la pa-ce mi - a.
E il mio con - ten - - - - - to tut - to tut - to tro-
E il mio con - ten - to con - ten - to con - ten - to tut - to tro-
E il mio con - ten - to con - ten - to con - ten - to tut - to tro-
var tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut - to tro-var tro-var tro-
var tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut - to tro-var tro-var tro-
var tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut-to tut - to tro-var tro-var tro-


var.
var.
var.
Si-
Che sia-te pu-re il ben il ben ve-nu-to
voi sie - te Si-gno-re Si-gno - ra voi
gnor A-stro-lo-go vi son vi son te-nu - to Signor A-stro-lo-go
Che gra - zia che bri-o! che
sie-te Pa-dro - ni di me bell' I - dol
vi son te-nu-to Oh che uomo cor-te-se oh oh oh oh


gra-zia che bri-o! Oh che con-
mi - o bell'I - dol mi - o; lan-gui-sco lan-gui-sco lan-gui-sco per
oh che uomo cor - te - se
ten-to che gio - ia ch'io sen - - - - - to oh oh oh oh
te oh, che con-ten-to che gio - ia ch'io sen - to oh oh oh mi
Oh che conten-to Oh che gio - ia ch'io sen - to oh oh oh oh
oh mi giu - bi-la il co - re nel sen mi giu - bi-la il co - re nel
giu - bi-la il co - re nel sen mi giu - bi-la il co - re nel sen mi
oh mi giu - bi-la il co - re nel sen mi giu - bi-la il co - re nel



Durch kräftigere Charakteristik zeichnet sich das zweite Finale aus, in welchem die Komik noch mehr zu ihrem Recht kommt. Triticone, der im Verjüngungsbad sitzt, macht seiner Wut in grotesken Intervallsprüngen Luft, während die beiden Intriganten mit witzigen Wendungen parieren. Im Rahmen des II. Aktes erhält die Komik dieses Terzetts noch besonderen Nachdruck, nachdem die vorhergehende Arie (Giacinto: Cara mano, mano vaga) durch ihre lyrische Note vorteilhaft kontrastierte. Im letzten Akt beachte man besonders das Advokatenlied (Rosalba: L' avvocato necessario per la roba, per la vita), ein musikalisch witziges und dabei volkstümliches Stück.

Das Scherzo per musica „Fiammetta" wurde 1754 geschrieben, ob zum Zweck einer sofortigen Aufführung bei Hof, ist fraglich, da das Stimmenmaterial fehlt. Vielleicht reizte den Tonsetzer der Versuch, auch mal an einem anspruchsvoller gestalteten Libretto seine Darstellungskunst zu erproben. Dasselbe stellt 7 Interlocutori auf die Bühne[1], von denen allerdings 2 nur in kleinen Nebenrollen beschäftigt sind. Wenn Goldoni nicht selbst der Verfasser ist, so stammt das Textbuch jedenfalls von einem unmittelbaren Nachahmer seines Komödienstils. Mit dem „Dialoghi amorosi" hat es das Thema gemein, mit „La pupilla" den Schlußeffekt. Nur wird der Betrug diesmal nicht unter der Maske begangen, sondern vom Notar in eigener Person sanktioniert.
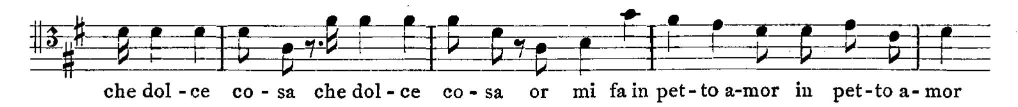
Der alte Witwer Geronimo möchte seine Dienerin Fiammetta heiraten, zum großen Verdruß seiner Kinder, die von dieser Stiefmutter wenig erbaut wären. Um ihn von seiner Torheit zu kurieren und zugleich die verschlagene Dienerin unschädlich zu machen, verschreibt sich Flaminio, sein Sohn, zwei Helfershelfer. Monsù Bigio, ein Schneider aus Paris, muß Fiammetta den Hof machen, damit der verliebte Alte zur Eifersucht gereizt wird, und der Notar Signor Imbroglio, der von Geronimo zur Ausfertigung des Ehekontrakts schon bestellt ist, läßt sich dazu bereit finden, letzteren nicht auf die Namen Geronimo und Fiammetta, sondern für G.s Tochter Filaura und deren Liebhaber auszustellen. Weder der Alte noch seine vermeintliche Braut werden den Schwindel gewahr und feiern fröhlich ihre Verlobung. Aber nicht lange kann der Bräutigam sich seines Glückes

[1] Im Hinblick auf das beschränkte Hofsängerpersonal jener Zeit ebenfalls ein Grund für die Unwahrscheinlichkeit der Aufführung.

freuen, denn schon bald spielt sich Fiammetta recht unangenehm als die künftige Herrin auf, und Geronimo bereut es bitter, sich durch den Vertrag an sie gefesselt zu haben. Um so größer seine Freude, als Flaminio ihm den Betrug aufdeckt. Das junge Liebespaar freut sich natürlich auch der glücklichen Lösung, nur Fiammetta ist die Leidtragende. Sie sucht ihre letzte Zuflucht bei M. Bigio, muß aber zu ihrer größten Entrüstung erfahren, daß er sie nur zum besten gehabt habe. Da bleibt ihr nichts anderes übrig als das Feld zu räumen.

Die Affäre mit dem gefälschten Kontrakt ist an sich wenig glaubhaft, aber ganz geschickt eingefädelt und durchgeführt, so daß man sie ohne Protest gegen ihre Unwahrscheinlichkeit als gelungenen Scherz gern hinnehmen mag. Ganz belanglos für die Handlung ist das Auftreten Rosalbas (der Frau Flaminios), auch Filaura beteiligt sich nicht aktiv[1]. Fiammetta und Geronimo spielen als komische Figuren die längst bewährten Trümpfe aus, werden aber in dieser Eigenschaft durch die beiden köstlich gezeichneten Schwindler M. Bigio und Sig. Imbroglio noch überboten. Der Schneider, jedenfalls als ältliches graues Männchen mit gezierten Umgangsformen gedacht, wirkt höchst amüsant in seinem Kauderwelsch von Französisch und Italienisch, während der Notar seinem ominösen Namen alle Ehre macht[2].
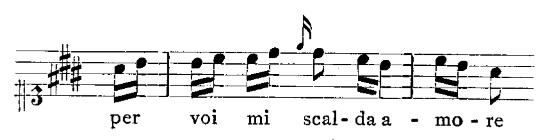
Den Vorzügen des Librettos wird die musikalische Darstellung insoweit gerecht, als die Arien und Ensemblesätze den Lustspielton glücklich treffen, ohne jedoch die Träger der Handlung mit besonderer Schärfe zu charakterisieren. Gewiß läßt sich W. die Figur des Schneiders Bigio als dankbares Objekt für die musikalische Karikatur nicht entgehen und stattet sie mit witzigen Einfällen aus. Die gezierte Galanterie des französischen Stutzers und die tänzelnde Geschäftigkeit des Schneidertypus kommt in seinen beiden Arien (I 3 und II 3) treffend zum Ausdruck. Sein Duett mit Imbroglio (I 10), der sich in der Arie (I 4): Nò, di grazia, o questo poi è favor gleichfalls als guter Komiker bereits einführte, zählt zu W.s besten Leistungen im Buffo-Ensemble. Die beiden Kavaliere wetteifern in Schmeicheleien, um Fiammettas Gunst zu gewinnen und machen in drolligem Geplapper ihren geheuchelten Liebesgefühlen Luft. Für Geronimo, den eigensinnigen Alten, der sich die Heirat mit der Dienerin in den Kopf gesetzt hat, hält der Komponist gleich in der Eröffnungsarie: Maravigliatevi, quanto vi par charakteristische Ausdrucksmittel bereit. Die melodischen Phrasen sind hart nebeneinander gesetzt, und durch Wiederholung einzelner auch rhythmisch prägnanter Motive wird seiner Starrköpfigkeit besonderer Nachdruck verliehen. Hier erfüllen auch die dynamischen Kontraste einen höheren Zweck, indem sie zu gesteigerter Außenwirkung des Affekts beitragen. Seine zweite Arie (II 1: Deh non temer ben mio) enthüllt die verliebte Seite seines Wesens, ein frisches und natürlich empfundenes Stück, welches vielleicht hellere Funken jugendlichen Feuers aus dem Herzen des Alten schlägt, als dieser selbst es in der Tat vermag. Merkwürdig ist folgende bei W. sonst nicht übliche Wendung im Abgesang der Hauptstrophe:



[1] Trotzdem sind ihnen 2 bzw. 3 Arien zugedacht.

[2] Bigio = grau, aschgrau, imbroglio = Wirrwarr, Verlegenheit (imbroglione = Gauner).

Flaminio hat ungeachtet seiner sekundären Bedeutung für die Handlung drei Arien (I 2, 7, II 7) zu singen. Seine Rolle ist für Alt geschrieben und dient dem Musiker mehr als Vermittlerin gewisser Stimmungsnüancen, die lediglich auf musikalische Wirkung abzielen. Im Gegensatz zur Komik seiner männlichen Partner schlägt Flaminio einen gemäßigteren und vornehmeren Ton liebenswürdiger Grazie an. Seine Gesänge sind reich an Melismen, manierierten dynamischen Effekten und repräsentieren recht eigentlich die Gütergemeinschaft zwischen Burleske und Serenate. Wenn den Arien Fiammettas (I 9, II 3) ein ähnlicher Ausdruckscharakter eignet, so leitet sich dieser hier zweifellos von der Absicht zu charakterisieren her. Ihre beiden Solonummern sind in dieser Hinsicht trefflich gelungen, besonders ihr Liebesgesang im I. Teil. Witzig und pikant wird hier geschildert, wie sich die durchtriebene Dienerin bei ihrem verliebten Herrn einzuschmeicheln weiß. Man beachte die zärtlichen Schleifer bei der Stelle:



Die Gesänge Filauras und Rosalbas bilden das Gegenstück zu denjenigen Flaminios. Auch sie sind mehr musikalische Stimmungsstücke als Ausdeuter dramatischer Gedanken, ausgenommen vielleicht die Arie Filauras I 8: Fra tante vicende di speme e timore, in welcher ihr liebendes Herz dem Hangen und Bangen in schwebender Pein warm empfundenen Ausdruck verleiht.

Im ganzen genommen steht „Fiammetta“ als künstlerische Leistung auf der gleichen Stufe wie die vorausgegangenen Arbeiten („Il buon marito“, „Rosina e Lesbo“, „Il Satrapone“). Ihre Vorzüge beruhen in einzelnen hübsch erfundenen und schilderungskräftigen Solostücken, ihre Schwäche in der Unzulänglichkeit, eine etwas reicher ausgestattete Handlung musikalisch feiner zu differenzieren, nicht zuletzt wie gewöhnlich auf seiten des physiognomielosen Sekko-Dialogs.
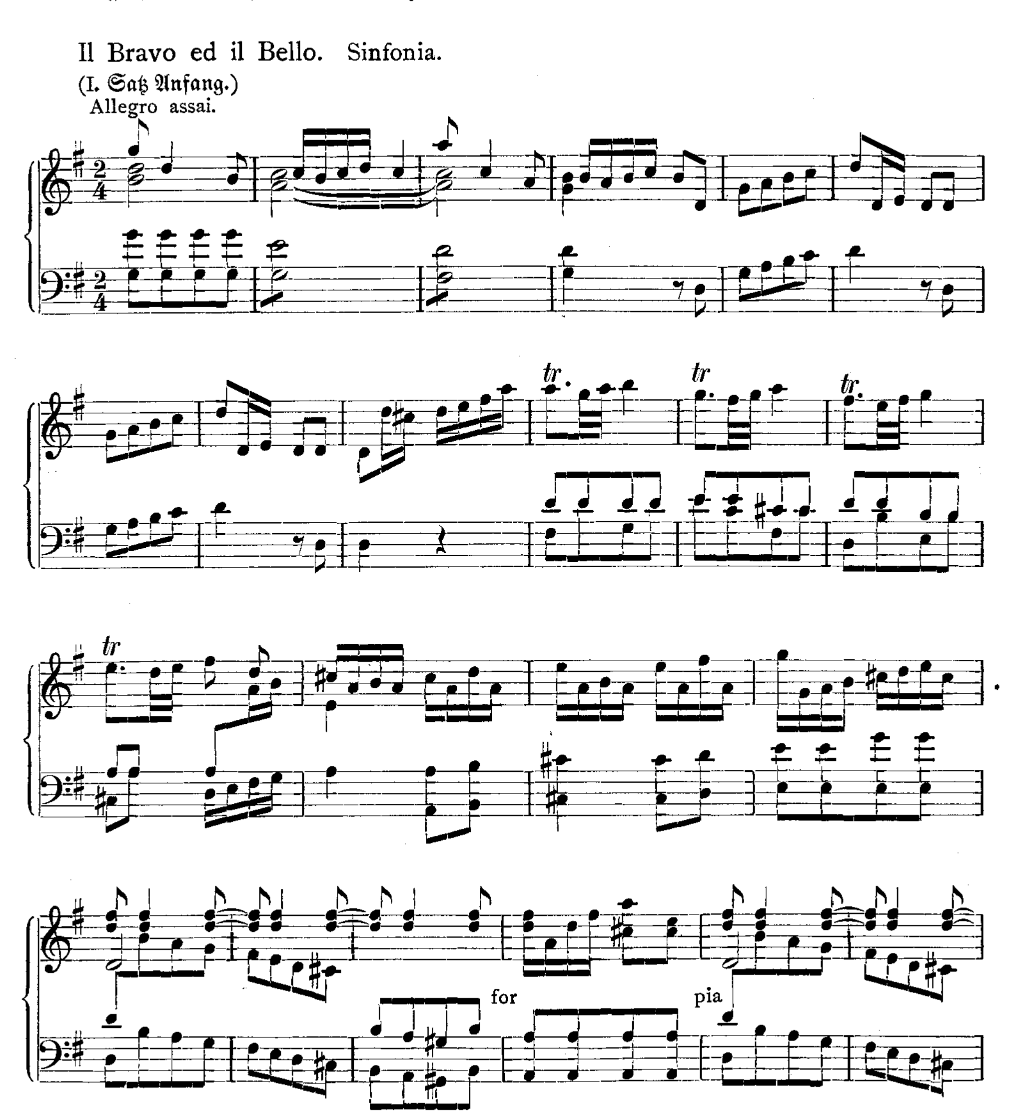
„Il Bravo ed il Bello“, 1761 entstanden, ist W.s letzte nachweisbare Burleske. In der Erfindung frisch und natürlich, dabei von liebenswürdiger Grazie, bietet sie besonders in ihrem gut gelungenen I. Teil eine erfreuliche Schlußprobe seines sympathischen Buffotalents. Die Praxis hat ihn mittlerweile gelehrt, mit den musikalischen Formen etwas ungezwungener umzugehen und sie auf das Wesen der Gattung wirksamer einzustellen. Neue Formprobleme werden dadurch freilich nicht aufgerollt und ebenso wenig dem burlesken Charakter weitere Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen. Dazu bot auch das Libretto keinen Anlaß, weil es von dem Typus der bisherigen (Fiammetta ausgenommen) in keiner Weise abweicht.
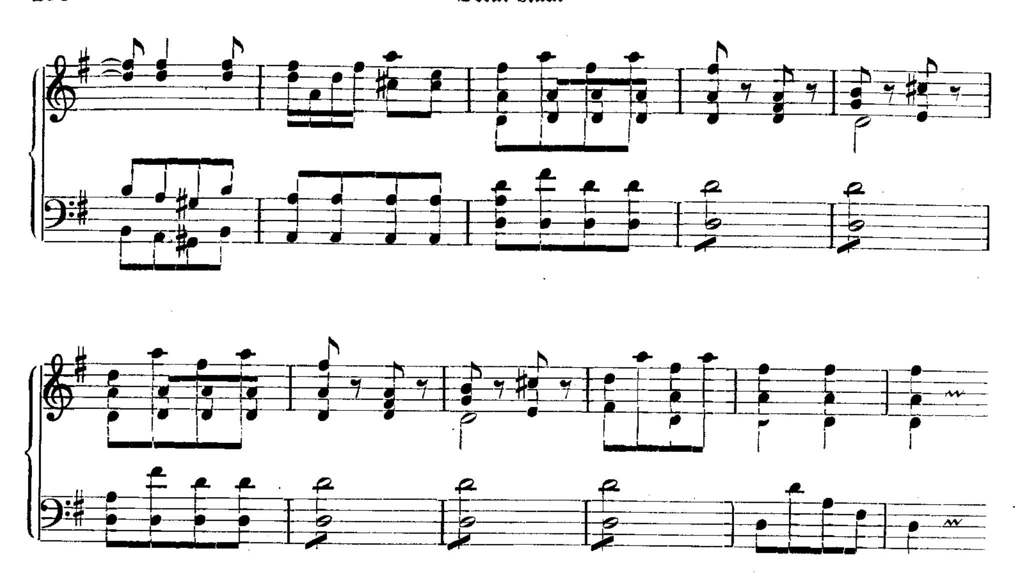
Ein Mädchen und zwei Liebhaber teilen sich in die Durchführung des Spiels. Der eine, Narcisso, baut auf seine Schönheit, der andere, Polindo, auf seine Manneskraft, um Lesbina zu imponieren. Zuerst haben sie kein Glück, denn nach Lesbinens Meinung gehört zu einem vollendeten Kavalier vor allem Geld, und in dem Punkte ziehen sie nicht recht. Nichtsdestoweniger geht Lesbina scheinbar auf ihr Liebeswerben ein, als sie im vollen Glanz ihrer Vorzüge, Narcisso fein geschmückt und gepudert, Polindo in Helm und Küraß vor ihr erscheinen. Sie verlangt aber als ersten Liebesdienst, daß einer von ihnen ihre Spielschulden

mit 100 Gulden begleiche. Von solchem Geschenk will keiner etwas wissen. Es schicke sich, so meint Narcisso, für ein anständiges Mädchen überhaupt nicht, Geldgeschenke anzunehmen, das sei nur bei Dirnen Brauch. Diese Belehrung fruchtet nicht anders, als daß Lesbina sich über die Knickerigkeit der beiden Kavaliere von neuem mokiert und ihnen kräftig heimzahlt. Als sie ihnen vollends die betrübliche Mitteilung macht, daß sie schon einen Liebhaber ganz nach ihrem Geschmack habe, da verschlägts den enttäuschten Helden gar die Sprache, so daß sie kein vernünftiges Wort herausbringen, zu Lesbinens großer Belustigung.

Von einer Handlung ist keine Rede, nur ein unterhaltsames Gespräch mit dem einzigen, überdies schwachen dramatischen Akzent, daß Lesbina am Schluß ziemlich unvermittelt ihre Karten aufdeckt.

Ein niedliches Orchesterspiel, auf dessen formale Besonderheit schon hingewiesen wurde (siehe S. 45), leitet die Szene trefflich ein.
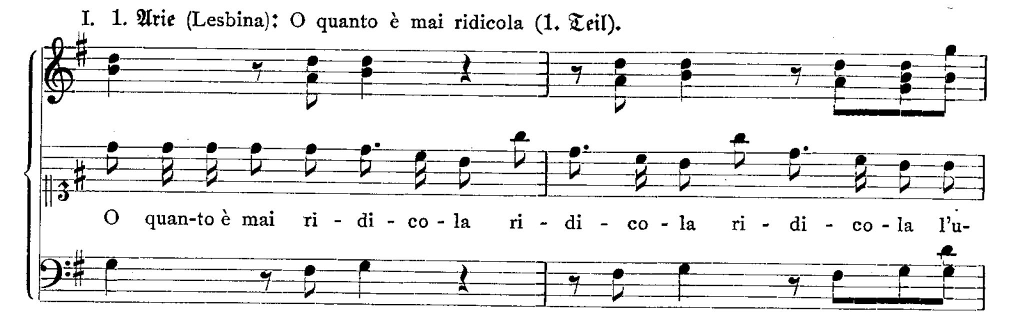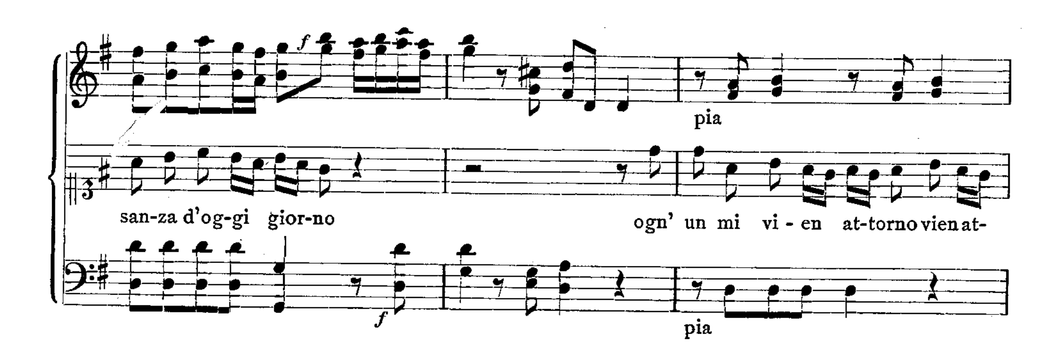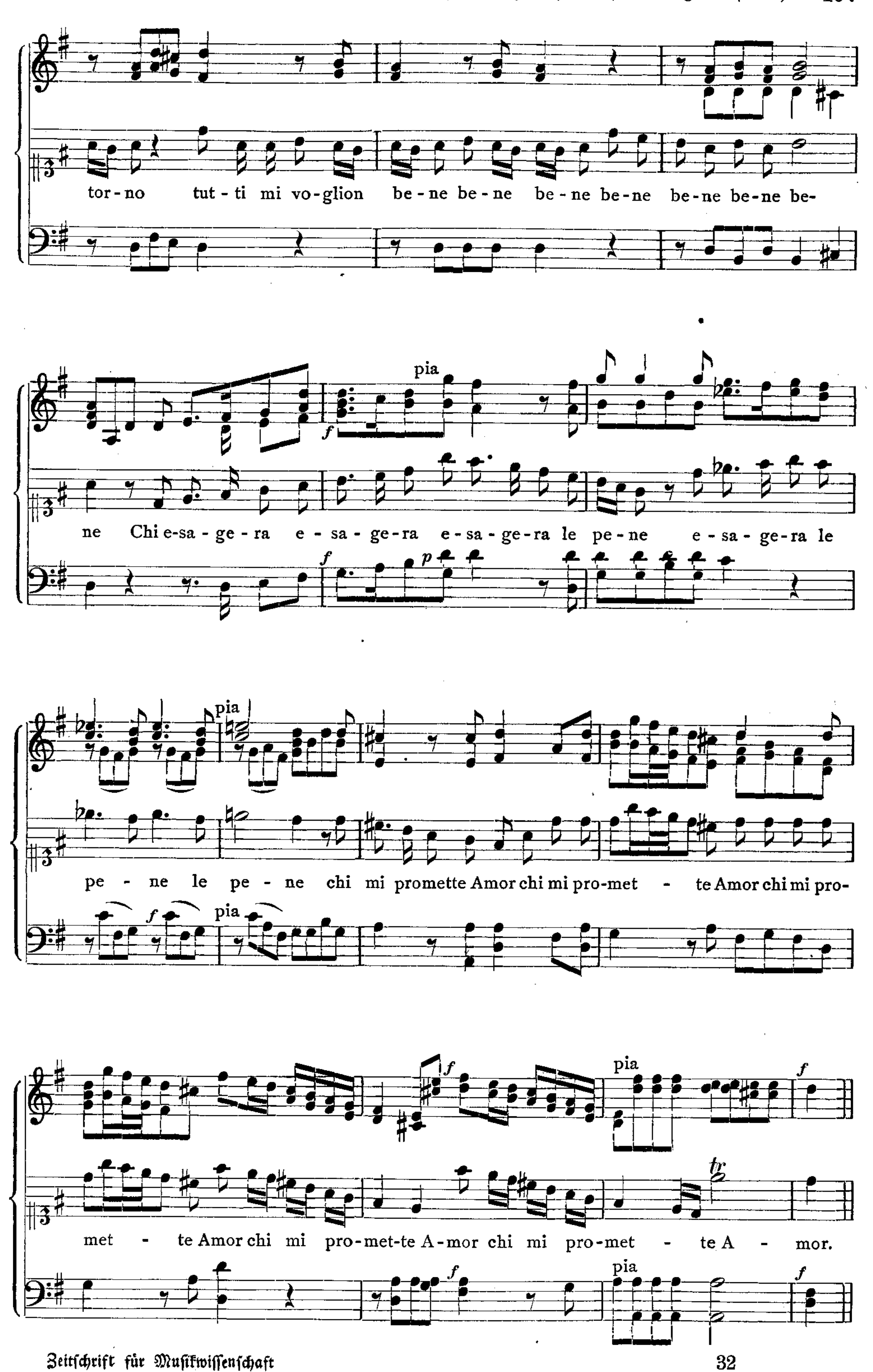




Die Gedanken sind schlicht und hübsch erfunden und zierlich gestaltet; in dem ganz kurzen Presto kommen Laune und Übermut zu ihrem Recht. Diesen Ton nimmt Lesbina gleich in ihrer ersten Arie auf (O quanto è mai ridicola), in der sie sich über die verliebten Männer lustig macht.
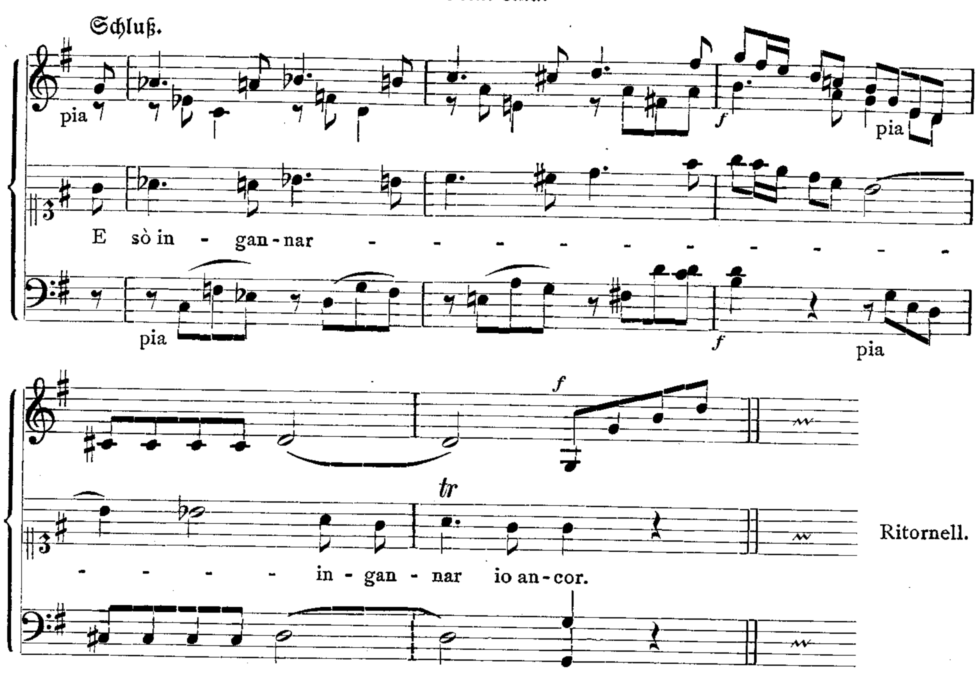
Il Bravo ed il Bello.

I. 1. Arie (Lesbina): O quanto è mai ridicola (1. Teil).



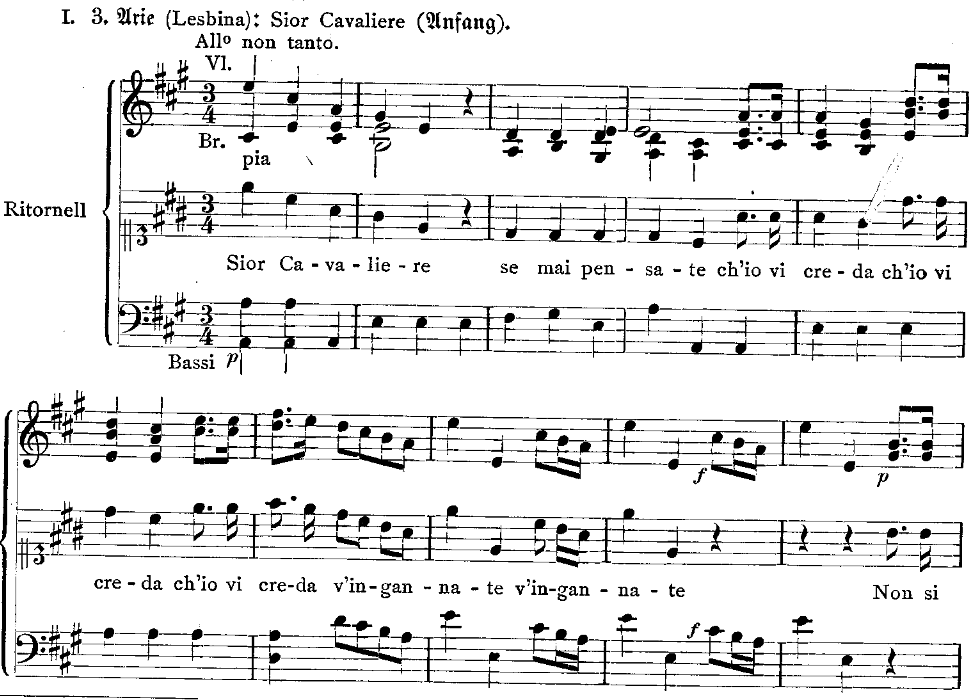



tor-no tut-ti mi vo-glion be-ne be-ne be-ne be-ne be-ne be-ne be-
pia
ne Chi e-sa-ge-ra e-sa-ge-ra e-sa-ge-ra le pe-ne e-sa-ge-ra le
f
p
pia
pe - ne le pe - ne chi mi promette Amor chi mi pro-met - te Amor chi mi pro-
f
pia
f
pia
met - te Amor chi mi pro-met-te A-mor chi mi pro-met - te A - mor.
tr
f
pia
f
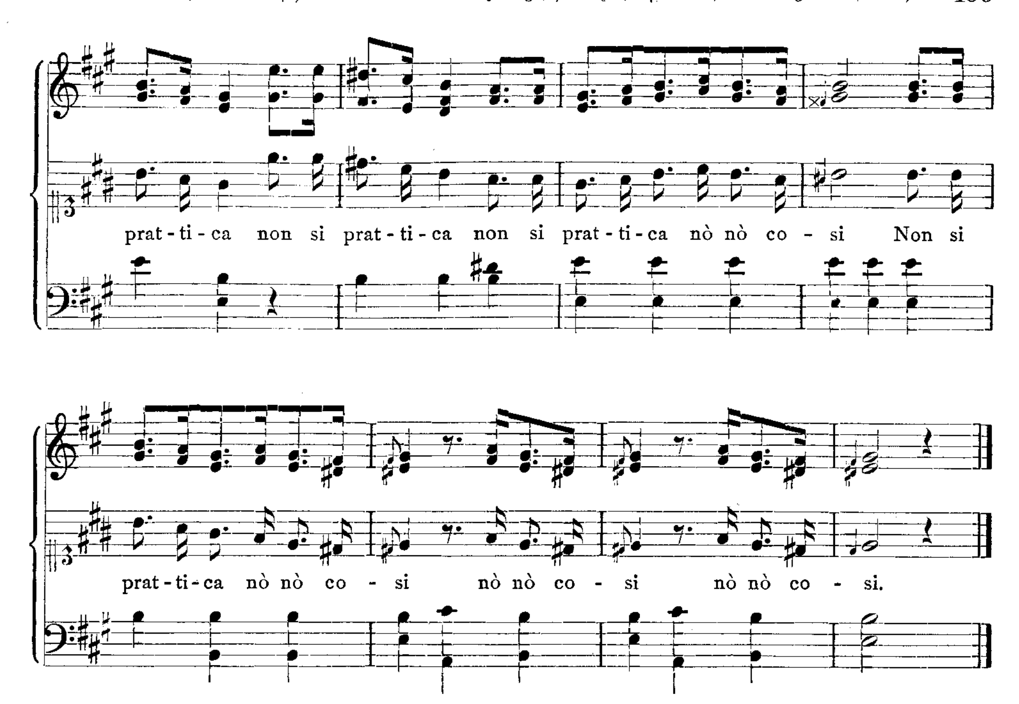


Das nächste Mal (I 3: Sior Cavaliere) gibt sie sich den Anschein ehrlicher Gefühlswärme, ohne damit ihren Leichtsinn verleugnen zu können[1].

Il Bravo ed il Bello.
I. 3. Arie (Lesbina): Sior Cavaliere (Anfang).



[1] Nach den Anfangstakten würde man ohne Kenntnis des Verfassers geradezu auf Haydn raten.



Daß Lesbinens Jammer ob der verspielten 100 Gulden nicht ernst zu nehmen ist, läßt das Eingangsrezitativ des II. Teils, welches ausnahmsweise etwas sorgfältiger behandelt ist, in seiner heiteren Melodik durchblicken. Die anschließende Arie: Cosi chi si mostra avaro gefällt besonders durch den schulmeisterlichen Ton, in dem Lesbina die beiden Galane belehrt. Diese sind jeder mit zwei Arien vertreten; Narcisso, der Empfindsamere, singt lieber im Serenatenstil, Polindo dagegen, der Großsprecher, der mit Blitz und Donner hantiert, hält sich an die grotesken Buffoeffekte. Um so drolliger wirkt es, wenn er gefühlvoll wird, wie in dem lyrischen Mittelsatz seiner ersten Arie (I 4: Il più bravo cavaliere). Ein Duett und ein Terzett schließen die beiden Szenen in der üblichen Manier ab, letzteres mit Verwendung eines beliebten Scherzartikels.

Der Gesamteindruck der Burlesken berechtigt zu einer günstigeren Beurteilung von W.s schöpferischer Begabung, wenn man seine Serenaten in Vergleich zieht. Er rangiert in der Reihe der Tonsetzer, welche mangels persönlicher Eigenart Nachahmer bleiben und der Stilentwicklung keine neuen Triebkräfte zuzuführen haben; er geht einen deutlich vorgezeichneten Weg und hat für neu auftauchende Ziele nur einen flüchtigen Blick. Daher hält sein Schaffen mit der gleichzeitigen Entwicklung des Buffostils nicht gleichen Schritt und läßt in den späteren Werken wichtige künstlerische Errungenschaften der Piccinni, Paesiello und Anfossi, vor allem den Ausbau des Finalensembles zur dramatisch wirksamen Schlußszene nur in bescheidenen Ansätzen hervortreten. Für die Pflege der opera buffa auf deutschem Boden gewinnen aber die Burlesken insofern an Bedeutung, als sie trotz der Befangenheit im italienischen Vorbild bereits hie und da einen Hauch jenes Geistes verspüren lassen, der gegen die

Mitte des 18. Jahrhunders im Schaffen der süddeutschen Meister sein erstes Lebenszeichen gab und vorerst in der Instrumentalmusik entwicklungsfähige Triebe ansetzte.

In der Geschichte des engeren künstlerischen Wirkungskreises, in dessen Dienst W. sein schöpferisches Talent stellte, sichern sie sich, obwohl sie als Gesamterscheinung die Masse des Durchschnitts kaum überragen, die Anerkennung, welche der Schaffensfreude eines regsamen und um das höfische Musikleben verdienten Musikers gebührt; sie gilt gleicherweise den Serenaten, denn in ihrer Gesamtheit geben seine musikdramatischen Werke Zeugnis von dem beachtenswerten Können ihres Schöpfers und zugleich von dem musikalischen Geist in Würzburgs künstlerischer Vergangenheit.

Guido Adlers „Methode der Musikgeschichte"

Von

Wilhelm Fischer, Wien

Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Zeit der großen Musik-Monographien anbrach, erwählte man sich begreiflicherweise die künstlerischen Höhepunkte der einzelnen Stilepochen als Arbeitsgebiete, oft schon aus dem Grunde, weil aus der weiten Ferne überhaupt nur die höchsten Gipfel erkennbar herüberleuchteten. So wurden der gregorianische Choral, die Kunst der Niederländer und Palestrinas, das Lebenswerk Bachs und Händels, Werke und Schicksale der Wiener Klassiker durchgearbeitet und all diesen Meistern und Perioden würdige Denkmäler gesetzt. Im Vordergrunde standen dabei archivalisch-biographische Forschung einerseits, ästhetische Auslegung und Wertung andrerseits; Vertiefung in die kompositionstechnischen Mittel tritt nur gelegentlich zutage. Auch diese methodischen Züge erscheinen sehr begreiflich: da Choral und Palestrina, Palestrina und Bach, Bach und Mozart nicht zu verwechseln sind, entfiel der Zwang zu exakter Stiluntersuchung, und da es sich um künstlerische Höhepunkte handelte, stand der begeisterten Hingabe an die untersuchten Meisterwerke von vornherein nichts im Wege. Die Entdeckungsfahrten in die Gipfelregionen lieferten aber als Nebenprodukte die Bekanntschaft mit unzähligen kleineren Höhen und die Erkenntnis, daß alle diese Berge und Hügel Höhenzüge bilden, parallele, sich vereinigende, einander kreuzende Gebirgsketten. Und nun wandte sich um die Wende des Jahrhunderts das wissenschaftliche Interesse den kleineren Meistern zu, die Voraussetzungen oder Ausstrahlungen der Kunst der Größten darstellen, den einzelnen Epochen den typischen Charakter verleihen und von einer Stilperiode zur andern überleiten. Da begann die bisherige Untersuchungsmethodik zu versagen: Bach und Mozart waren freilich nicht zu verwechseln, aber die historische Stellung eines Übergangsmeisters, der mit Zügen älterer Kunst solche der neuen Schreibweise vereinigte, ließ sich mit noch so genauer Feststellung seiner äußeren Lebensumstände, mit noch so liebevoller Versenkung in die Gefühlsäußerungen seiner Werke nicht fest-

legen. Nun mußte das heran, was bisher als nebensächlich nur gelegentlich zur Sprache gekommen war, die prinzipielle Untersuchung der Kompositionstechnik. Allenthalben regen sich um 1900 Versuche dieser Art, 1911 gipfelnd in Guido Adlers „Stil in der Musik" I. Hier wird die neue Arbeitsweise zur Grundlage der musikgeschichtlichen Forschung gemacht und die Vereinigung der technischen Untersuchung mit der Klarstellung aller zeugenden inneren und äußeren Faktoren als „Stilkritik" zum idealen Ziele unserer wissenschaftlichen Arbeit erhoben. Die große Konsequenz dieses Gedankens, die Schaffung einer stilkritischen Musikgeschichte, überschritt nach des Autors eigener Erkenntnis beim jetzigen Stande der Forschung die Kräfte eines einzelnen; wie es unser unübertrefflicher Wiener Organisator verstand, dieses Postulat durch Zusammenarbeit erster Fachmänner zu erfüllen, zeigt sein eben erschienenes „Handbuch der Musikgeschichte". Lag ein solches Werk vorerst außer dem Bereich der Möglichkeit, so erschien es einstweilen ratsam, die theoretischen Konsequenzen aus den neuen Forschungsprinzipien zu ziehen, und so entstand Adlers „Methode der Musikgeschichte" (Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel).

Das Werk beabsichtigt, „in die Materie Licht zu bringen, aus der schier unübersehbaren Menge der Behandlungsarten, wie sie in der musikhistorischen Forschung angewendet werden, eine richtunggebende Linie ausfindig zu machen, aus den Gängen und Irrgängen der Forscherspuren einen Weg zu bezeichnen, der gangbar, rascher und sicherer zum Ziele führen könnte". Adlers Forderungen sollen dabei keine „Schablone, keine methodische Zwangsjacke" für die künftige Forschung bedeuten, jedem einzelnen Arbeiter soll „die Freiheit der Bewegung auf dem Forschungsgebiete" gesichert bleiben. Es ist nur selbstverständlich, daß große methodische Leistungen in andern historischen Disziplinen wie Bernheims „Lehrbuch der historischen Methode" und Tietzes „Methode der Kunstgeschichte" auf ihre musikgeschichtliche Verwendbarkeit geprüft werden, doch wahrt sich der Autor überall die durch die speziellen Forderungen der Musikgeschichtsschreibung notwendige Freiheit und Selbständigkeit von Gedanken und Formulierung. Das Werk gliedert sich in einen „allgemeinen Teil" und die „Stilkritik", woran sich kurze „Schlußbetrachtungen" reihen. Der allgemeine Teil besteht aus sieben Kapiteln, deren erstes „Stoff und Aufgabe der Musikgeschichte" heißt. An der Hand der Tabelle aus Adlers Programmstudie im ersten Bande der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" wird die Stellung der Musikgeschichte im Rahmen des Gesamtgebiets dargelegt und an der bisherigen Ästhetik und Psychologie der Musik Kritik geübt. Die Aufgabe der Musikgeschichte „ist die Erforschung und Darlegung des Entwicklungsgangs der tonsetzerischen Produkte", nicht die des „menschlichen Kunstwillens", wie andere Forscher definieren. Überhaupt ist der Musikphilosophie gegenüber große Vorsicht geboten. Zusammenhang und Kontinuität der Entwicklungstatsachen sei streng im Auge zu behalten, dagegen das Hervorkehren einer „aufsteigenden Entwicklung" um jeden Preis den Tatsachen widersprechend und unwissenschaftlich. Das zweite Kapitel „Grenzen und Einteilung der Musikgeschichte" bezieht auch die primitive Musik in den Stoff musikhistorischer Arbeit ein und entwickelt die Gliederung des großen Gebietes nach Zeit, Ort und Kunstprinzipien. Das dritte Kapitel handelt von der „Problemstellung", deren methodische Wichtigkeit nachdrücklichst betont wird. „Alle musikhistorischen Probleme sollen darauf gerichtet sein, zur Aufhellung des Werdeganges der Tonkunst beizutragen". Freilich ist auch mit

der Lösung zweckmäßig gestellter Probleme nicht alles getan, „die Musikgeschichte setzt sich nicht bloß aus einzelnen Problemuntersuchungen zusammen“. Demgemäß spricht Adler auch Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte“ die Berechtigung ab, seinen Titel zu führen, „da es in eine Reihe von Problembehandlungen zerfällt“. Die wichtigsten Probleme sind die auf Stilfragen bezüglichen. Das vierte Kapitel greift ein spezielles Problem heraus, das der „Notwendigkeit“. Aus naturgeschichtlichen Anschauungen in die Musikgeschichte hineingetragen, darf es hier noch weniger Geltung beanspruchen, da „das Genie durch seine relativ freie Individualbetätigung eine mitbestimmende Bedeutung hat“. Damit ist der Übergang zum fünften Kapitel „Vorfragen und Analogien der musikhistorischen Methode“ gegeben, dessen Kern das methodische Verhältnis der Musikgeschichte zu den wichtigsten anderen Wissenschaften bildet. Ein kurzer Überblick zeigt die Analogien zwischen allgemein historischer und musikgeschichtlicher Arbeitsweise auch in der Entwicklung der Historiographie auf, die Wichtigkeit allgemein philosophischer Methodik für die unserer Disziplin wird betont, den Naturwissenschaften gegenüber aber werden höchstens Analogien, keine Parallelen zugestanden. Die methodische Wichtigkeit der Feststellung des Typischen und des Individuellen ist nachdrücklich hervorgehoben, vor Werturteilen warnt Adler, denn es ist die Hauptaufgabe des Historikers, „die Eigenart jeder Kunstepoche richtig zu verstehen und zu erkennen“. Das sechste Kapitel orientiert über die „Quellen der Musikgeschichte“, die natürlich gemäß der allgemein historiographischen Übung i[illegible] mäler, Dokumente, literarische Quellen und Bilder zerfallen. Zunächst werden die Schwierigkeiten der Denkmälerbeschaffung behandelt, sodann die Prinzipien ihrer Auswahl. So sehr auch künstlerische Gesichtspunkte berücksichtigt werden, das Hauptgewicht ruht auf Werken, die für die Stilentwicklung bezeichnend sind. Besonders geeignet erscheinen die „Zwischen- und Vorformen“ und auch Verfallsprodukte sind aufzunehmen', wenn sie eine Epoche charakterisieren. Die Methodik der Edition erstreckt sich unter anderem auf die Aufnahme von Varianten und Skizzen, die Verkleinerung der originalen Notenwerte, die Ausführung des Continuo, für die ausgearbeitete Begleitungen von Brahms, Labor, Mandyczewski und Gal als mustergültig bezeichnet werden. Auch der Grundprinzipien guter Übersetzungen von Gesangstexten wird gedacht. Hierauf folgt Aufzählung und Wertung der Dokumente, literarischen Quellen und Bilder; der Wert der letzteren für die Aufführungspraxis alter Musik wird einer scharfen Kritik unterzogen. Endlich bringt das siebente Kapitel eine Aufzählung der Hilfswissenschaften der Musikhistorie. Der zweite Hauptteil, „Stilkritik“, entwickelt in sechs Kapiteln die eigentliche Arbeitsmethode des modernen Musikforschers. Das erste, „Grundlage und Begründung“ greift in der Begriffsbestimmung von Stil, Stilprinzipien und Stilkriterien auf die Darlegungen des „Stil in der Musik“ zurück und verpönt nochmals den Begriff des „Schönen“ als unwissenschaftliches Schlagwort. Das zweite Kapitel, „Ausübung“; bringt die Einzelheiten der Form- und Inhaltsanalyse, worauf die folg[illegible] „Zeitbestimmung“, „Ortsbestimmung“ und „Autorbestimmung“ an die heickelsten Probleme stilkritischer Arbeit herantreten. Den Höhepunkt wahrhafter geschichtlicher Erkenntnis bedeuten die Aufgaben des sechsten Kapitels „Zusammenhänge und Gegensätze in entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung“; vor den großen Gefahren, die hier in falschen Verbindungslinien und hineingetragenen Voreingenommenheiten drohen, vor allen „Überspannungen“ der stilkritischen Methode

wird dringend gewarnt. Die „Schlußbetrachtungen" fassen die Darlegungen des Werkes noch einmal knapp zusammen. Als Anhang ist ein vom Schreiber dieser Zeilen besorgtes „Verzeichnis von bibliographischen Hilfswerken für musikhistorische Arbeiten" beigegeben.

1919 erschien die „Methode der Musikgeschichte" und fünf Jahre später liegt nunmehr das „Handbuch der Musikgeschichte" fertig vor. Was an ernstzunehmenden musikhistorischen Publikationen erscheint, steht im Zeichen stilkritischer Arbeit, und „Stilkritik" lautet die Losung der Tätigkeit so manches musikwissenschaftlichen Seminars. Der Organisator und Nestor der österreichischen Musikwissenschaft darf mit Stolz auf die Arbeitserfolge des letzten Jahrzehnts blicken.

Bücherschau

Bauer, Anton. Merkblatt zur musikalischen Formenlehre zum Gebrauch in den Mutantenklassen der höheren Lehranstalten zusammengestellt. 8°, 8 S. Cham i. W. 1925, Pankraz Baumeisters Wwe.

Bellaigue, Camille. Paroles et Musique. 8°. Paris 1925, Perrin. 7.50 Fr.

Bergmans, Paul. Notice sur le Chevalier X. van Elewyck. 8°. Brüssel 1925, Hayes.

Blom, Eric. Stepchildren of music. 8°. London 1925, G. T. Foulis. 7 sh. 6 d.

Bremer-Schrader. Handlexikon der Musik. Hrsg. v. Bruder Schrader. 5. Aufl. der neuen Ausgabe. kl. 8°, 549 S. Leipzig [1925], Phil. Reclam jun. 1.80 Rm.

Bruger, Hans Dagobert. Schule des Lautenspiels für die gewöhnliche Laute, Baßlaute, doppelchörige u. theorbierte Laute. Teil 2: „Der kunstreiche Lautenschläger". Heft 3. 4°, VIII, S. 89—135. Wolfenbüttel 1925, J. Zwißler. 5 Rm.

Brusa, F. „Hänsel und Gretel" di E. Humperdinck. kl. 8°. Mailand 1925, Bottega di Poesia. 5 L.

Bücken, Ernst. Musikalische Charakterköpfe. 8°, VII, 174 S. Leipzig [1925], Quelle & Meyer. 4 Rm.

Cassirer, Fritz. Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar. 4°, XIII, 258 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 12 Rm.

Caversazzi, C. Gaetano Donizetti. 8°. [1925], Ist. It. Arti Grafiche.

Cherbuliez, A.-E. Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. 8°, 50 S. Zürich u. Leipzig [1925], Gebr. Hug & Co.

Da Ponte, Lorenzo. Denkwürdigkeiten ... hrsg. von Gustav Gugitz. Bd. 1. 2. (3 folgt.) 8°, LXXVIII, 431 u. 400 S. Dresden [1924], P. Aretz. 50 Rm.

Deutsche Musikpflege. Hrsg. v. Jos. Ludw. Fischer i. Verbindg. m. Ludwig Lade. (Jahresgabe d. Bühnenvolksbunds.) gr. 8°, VI, 192 S. Frankfurt a. M. 1925, Verlag d. Bühnenvolksbundes. 7.50 Rm.

Distler, Michael. Theoretisch-praktisches Choralbüchlein. 2., verb. Aufl. 8°, 193 S. Graz 1925, Verlh. „Styria". 1.20 Rm.

Fischer, Wilhelm, u. Karl **Geiringer**. Tanzbrevier. Weise, Bild und Meinung aus 4 Jahrh. 12°, 70 S. Wien 1925, Wiener Philharm. Verlag. 2.50 Rm.

Gehring, Jakob. Eine Jugendkantate J. S. Bachs. Von Mozart zu Schumann. Zwei Studien. 8°, 27 S. Zürich 1925, Buchdruckerei Berichthaus.

Gentili, A. Nuova Teorica dell'Armonia. 8°. Turin [1925], Bocca. 48 L.

di Giacomo, Salvatore. I Quattro Antichi Conservatorî di Musica a Napoli. 8°. Palermo

Heinze, Leopold, u. Wilh. Osburg. Progressiv fortschreitende Übungsaufgaben in der Harmonielehre. 4 Hefte, 16., bzw. 8., 9. u. 6. Aufl. 37, 29, 36, 35 S. Breslau [1925], H. Handel. Je —.80 Rm..

Jahresberichte des Literar. Zentralblatts über die wichtigsten wissenschaftl. Neuerscheinungen des gesamt. deutschen Sprachgebiets. Musikwissenschaft. Bearb. v. Rud. Schwartz. Das Schrifttum d. J. 1924. Jg. 1. 8°, 99 S. Leipzig 1925, Verl. des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. 3 Rm.

Johner, Dominikus. Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Werden, Wert und Vortrag. Bändchen d. Sammlung „Musikalische Volksbücher", hrsg. v. Adolf Spemann. 8°, 184 S. Stuttgart 1924, J. Engelhorns Nachf.

Bei Büchern, welche die Tendenz der Popularisierung befolgen, ist es meines Erachtens nicht unangebracht, vor Eintreten in die Kritik über sie noch ausdrücklich zu betonen, daß hier mehr als sonst auch der persönliche Geschmack mit zu Worte kommt. Johners Büchlein nun gibt ein abgerundetes Bild vom Choral; die ausführlichen Kapitel „Wort und Ton" und „Choral als Ausdruck" wird man ihm besonders zugute halten, hier gibt der Verf. sein Eigenstes. (In dem Notenbeispiel auf S. 121/122 ist eine größere Auslassung als solche nicht gekennzeichnet.) Die Darstellung aber — da beginnt nun persönlicher Geschmack mitzureden — wird wohl mancher auffallend trocken und auch etwas doktrinär finden. Und trotz der mehrfachen Berichtigung anderer Autoren kommt ein paarmal die Wissenschaft zu kurz; da dürfte z. B. auch des Verf. Stellungnahme zu O. Fleischers Buche „Die germanischen Neumen" bestimmter gekennzeichnet sein. In dem fast 20 Seiten langen Kapitel „Die alte und die heutige Choralschrift" hätte man m. E. unmöglich auf ein geschlossenes Bild von Neumenschrift und Choralnotation, d. h. auf eine Wiedergabe von Proben aus Neumenhandschriften und Choraldruck verzichten können; ich betone das, weil ich erst wieder letzter Tage mehrmals gefragt wurde, wie die jetzige Choralschrift zu lesen sei. Das Kapitel „Vom Rhythmus des Chorals" gibt eine einseitige Darlegung der benediktinischen Auffassung über diese Fragen, wobei P. Wagners ausführliche Nachweise von der eigentlich rhythmischen Struktur des Chorals nur gelegentlich gestreift werden. In Wahrheit liegt die Sache so: Die Konstruktionen der Solesmer Benediktiner sind wohl dem genauen Zusammensingen im großen Mönchschor dienlich, finden aber im Choral selbst, sei es in den Handschriften oder bei den Theoretikern oder in der Struktur der Melodien keine innere Begründung; Peter Wagner hat die wissenschaftliche und künstlerische Beglaubigung für sich, dem Benediktiner kommt die Macht einer großen Organisation zu Hilfe. — Durch die Richtung, welche die „Musikalischen Volksbücher" vertreten, und durch die Kreise, in welche sie dringen, ist dem Johnerschen Büchlein eine besondere Zielsetzung gegeben, nämlich jene Fragenkomplexe hervorzuheben, die auch dem Choralliebhaber und musikhistorisch interessierten Laien nahestehen, und vor allem die Kristallisationspunkte jener künstlerischen Ideenwelt zu beleuchten, die der Choral verkörpert. Ich für mein Teil hätte gern gesehen, wenn diese plastisch herausgearbeitet worden wären. Und wenn man darauf hinweist, daß „die Gewinnung einer neuen Melodik eines der wichtigsten Ziele unseres heutigen Musikschaff[illegible] die unvergleichlichen gregorianischen Melodien ein wahrer Jungbrunnen für die musikalische Neuschöpfung sind", so hätte man auch eine Darlegung gerade dieser Beziehungen zwischen Choral und „Moderne" mit Spannung verfolgt. Es bleibt also in Johners Büchlein bei einer Zeichnung eines im allgemeinen abgerundeten Bildes vom Choral; die in vorliegendem Einzelfall zu erwartenden besonderen Züge aber fehlen. Zusammen mit Peter Wagners mehreren gedrängten Darstellungen vom Choral, die ganz prächtige und bisher unübertroffene Typen darstellen, haben wir sehr interessante Beiträge zum populärwissenschaftlichen Schrifttum unserer Zeit vor uns. O. Ursprung.

Jungwirth, Ernst. Alte Lieder aus dem Innviertel, mit ihren Singweisen. (Österr. Volkslied-Unternehmen. Kleine Quellenausg. Bd. 1.) kl. 8°, 74 S. Wien 1925, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wiss. u. Kunst. 35000 Kr.

Kreitmaier, Joseph. Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst. Mit 5 Bildern. 8°, X u. 262 S. Freiburg i. Br. 1924, Herder. 6 Rm.

In diesem Buche sind Aufsätze vereinigt, die der Verf. in den Jahren 1911—1922 in der Zeitschrift „Stimmen aus Maria Laach" und ihrer Nachfolgerin „Stimmen der Zeit" veröffentlicht hatte. Es wendet sich an nicht fachmännisch geschulte Leser. Diesen sucht es „eine einigermaßen klare Vorstellung von der Individualität der besprochenen Meister (R. Wagner, Anton Bruckner, Max Reger, Richard Strauß) zu vermitteln. Besonderes Gewicht glaubte der Verfasser auf die ethische Persönlichkeit legen zu sollen, die sonst beim Andrang rein künstlerischer und biographischer Fragen leicht zu kurz kommt. Die Kreise, denen das Büchlein zugedacht ist, dürften für diesen Standpunkt wohl Verständnis haben, zumal heute, „wo eine übermaterielle Lebensauffassung erfreulicherweise im Wachsen begriffen ist" (Aus dem Vorwort des Buches). Daß dieser Standpunkt auch berechtigt ist, steht gewiß außer Zweifel. Nachdem aber die Aufsätze eben durch die Buchform eine größere Selbständigkeit annehmen und mit verstärkten Ansprüchen auf urteilsbildende Geltung an den Leser herantreten, hätten die Ausführungen speziell über die Musik und die einem Wagner, Bruckner, Strauß, Reger zukommende Führerrolle erweitert und vertieft werden sollen. Am besten gesehen ist „Richard Wagner, Ein Charakterselbstbildnis", auf Grund von Wagners Selbstbiographie gezeichnet. Gegenüber den geschlossenen Themen, die Wagner, die in der Nibelungentrilogie sich offenbarende Weltanschauung usw. behandeln, tragen die Aufsätze über „Kirchenmusikalische Fragen der Gegenwart" einen ausgesprochenen Essay-Charakter an sich. Wertvoll sind da z. B. die Ausführungen, die sich anknüpfen an das Buch von Gustav Erlemann, Die Einheit im katholischen Kirchenlied, Bd. I, einen lehrreichen Überblick über den Stand der Frage schafft der Aufsatz „Mysterienspiele". O. Ursprung.

Lach, Robert. Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur. (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss. i. Wien, Phil.-hist. Kl. Bd. 201, Abh. 2.) gr. 8°, 40 S. Wien 1925, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G. 1.10 Rm.

Malezieux, Odette. Observations techniques à l'usage des Violonistes. 8°. Paris 1925, Librairie de la Schola Cantorum.

Maurras, Charles. La musique intérieure (Les Cahiers verts). 8°. Paris 1925, B. Grasset. 9 Fr.

Melchissédec, Léon. Le Chant, la Déclamation lyrique, le Mécanisme et l'Emission de la Voix. 8°. Paris 1925, Edition Nilsson.

Northcott, Richard. Covent Garden and the Royal Opera. 8°, 136 S. London 1925, Press Printers, Ltd. 15 s.

Parent, Denise. Les instruments de musique au XIVe siècle. Position de thèse. 8°. Paris 1925, Picard.

Paul, Ernst. Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen u. Aufgaben. Teil 1. 2. Aufl. gr. 8°, VI, 84 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 2 Rm.

Pfohl, Ferdinand. Arthur Nikisch. Sein Leben, seine Kunst, sein Wirken. Neue erw. u. verb. Ausg. gr. 8°, 196 S. Hamburg 1925, Alster-Verl. 6 Rm.

Pitrou, Robert. La vie intérieure de Robert Schumann. 8°. Paris 1925, H. Laurent. 18 Fr.

Prod'homme, J.-G. W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres (1756—1791). Traduction-adaptation d'après la 2e édition de l'ouvrage de Mr. Arthur Schurig. 8°, XVI, 464 S. Paris 1925, Delagrave.

Prod'homme, J.-G. L'Opéra (1669—1925). 8°, 168 S. Paris 1925, Delagrave.

Rabich, Franz. Richard Wagner und die Zeit. (Musikal. Magazin, Heft 71.) 8°, 88 S. Langensalza 1925, H. Beyer & Söhne. 1.50 Rm.

Reinecke, Wilhelm. Die natürliche Entwicklung der Singstimme vom Kopfklang zur Mittel- (und Voll-)Stimme in 20 prakt. Übungsstunden Reineckescher Methode. 3. völlig umgearb. Aufl. (= Kunst d. ideal. Tonbildung, 1. prakt. Tl.) gr. 8°, 71 S. Leipzig 1925, Dörffling & Franke. 3 Rm.

Roland-Manuel. Arthur Honegger (Nos Musiciens). kl. 8°, 30 S. Paris [1925], Maurice Senart.

Scherwatzky, Robert. Deutsche Musiker. Frankfurt a. M. 1924, Verlag von Moritz Diesterweg.

Scherwatzkys „Deutsche Musiker" ist ein Lesebuch, das „in erster Linie für die Schule gedacht ist"; dabei soll „der verbindende Text in ganz kurzen Zügen die Zusammenhänge aufweisen". So will das Buch ein Hilfsmittel sein, den Einfluß und die Stellung der Musik im Unterricht gemäß den neuen Richtlinien der preußischen Unterrichtsverwaltung zu stärken.

In einem Aufsatz der Zeitschrift für Deutschkunde hat Scherwatzky programmatisch die Grundgedanken entwickelt und ausgeführt, daß ihm die bislang vorgeschlagenen Wege nur für musikalische Lehrer möglich schienen. Ob ein absolut unmusikalischer Lehrer überhaupt etwas mit musikalischen Themen anfangen kann, ist fraglich; mit diesem Lesebuch kann er es sicher nicht. Denn die Auswahl vieler Lesestücke unterliegt einem Grundfehler. Es wird zuviel über Musikstücke geredet. Was soll ein Schüler oder jugendlicher Leser mit noch so gut geschriebenen Abhandlungen z. B. über Bachs Klavierwerke und Suiten (nach W. H. Riehl und Hoffmann) machen, ohne daß er diese auch hörte. Und aus derartigen Lesestücken bestehen ganze Abschnitte des Buches, so der über Schubert, Chopin, Mendelssohn (mit einer Ausnahme). Solche Abhandlungen lassen sich ohne Notenbeispiele und Noten gar nicht fruchtbringend verwerten; die dazu notwendige Zeit steht aber keinem Unterricht zur Verfügung. Abgesehen davon sind solche Erläuterungen, wie O. Jahn (W. A. Mozart I, S. XVII) ausführt, meist charakteristischer für den Schreiber, als für das Kunstwerk. Ob Wagners Programm wirklich „zur Förderung des Verständnisses" von Beethovens IX. Symphonie beiträgt (S. 81), ist stark fraglich.

Trotz der in der neuen Schulreform eingeführten vier Musikstunden — und mehr werden wohl nie zur Verfügung stehen — wird das Wesentliche der musikalischen Probleme in den deutschkundlichen Fächern zu behandeln sein. (Vgl. P. Hartmann in „Deutsches Philologen-Blatt, 32. Jahrg., 1924, Nr. 25.) Das ist auch durchaus von Vorteil. Denn die heute im Mittelpunkt des pädagogischen Interesses stehenden Querverbindungen der Fächer untereinander, wie die Kenntnis der Kulturen in ihren Äußerungen auf den verschiedensten Gebieten werden dann leicht gefördert. Aber gerade da lassen die Auswahlen des Lesebuchs vielfach im Stich. Keiner der stilistisch wie kulturhistorisch einzigartigen Briefe Mendelssohns findet sich darin; und Mendelssohn war doch einer der feinsten Briefschreiber der Romantik. Händel muß sich mit sechs Zeilen aus Nietzsche abtun lassen. Und wieviel charakteristischer wäre für J. S. Bach und das Musikleben seiner Zeit etwa sein Bericht an den Leipziger Rat gewesen, als die Lesestücke über ihn. Gewiß, alle Wünsche wird ein solches Buch nicht erfüllen können; aber solch offenbare Lücken finden sich überall. Auch die Striche in den Originalartikeln sind vielfach ungeschickt. So ist der schöne Aufsatz R. Schumanns „Monument für Beethoven" völlig entstellt. Das Original mit dem Zusatz „vier Stimmen darüber" besteht aus vier Teilen mit den Unterschriften Florestan, Eusebius, Jonathan, Raro. So wäre es für die romantische Davidsbündlerschaft Schumanns und seinen Stil ein hervorragendes Beispiel gewesen. In der stark zusammengestrichenen Fassung des Lesebuchs, ohne jeden Hinweis auf das Original, ist es weder für Beethoven noch für Schumann charakterisitisch, also völlig zwecklos.

Neuartig für ein Lesebuch sind die Einführungen. Derartig kurze Angaben haben ihre besonderen Schwierigkeiten; sie führen leicht zu unscharfen und falschen Darstellungen. Wenn der Verfasser z. B. in 25 Zeilen der Seite 1 die Musik von 1600 bis zu Bach abtut, so gehörte sicher eine ganze Abhandlung dazu, alle Schiefheiten richtig zu stellen. Derartige Komprimierungen sind eben unmöglich, doppelt gefährlich in einem Buche für Schüler. Auch in den übrigen Einführungen steht manches, das ich einem Schüler nicht gern zu lesen gäbe. Behauptungen wie „Händel ist nicht Mystiker wie Bach, sondern Verkünder der göttlichen Majestät" (S. 12) — und das im Zeichen der heute wieder erstehenden Händeloper — „die von Ph. E. Bach begründete Sonatenform" (S. 18), „so schlecht der Text der Zauberflöte an sich ist" (S. 26) — und ein Goethe wollte eine Fortsetzung schreiben —, „die Quartette Beethovens, die Vorstufe zu seinen Sinfonien" (S. 51), „eine würdige Beethoven-Biographie fehlt" (S. 51) — und Thayer? —, die Einreihung Mendelssohns unter die „Neuromantiker" (S. 162), das Allerweltsurteil „die Lieder ohne Worte können uns heute auch nicht mehr allzuviel sagen" (S. 163), die wenig geschmackvolle Charakterisierung Meyerbeers (S. 166), die scheinbar so simple Zweiteilung „ist Brahms hier (in Lied und Klavierstück) Romantiker, so ist er in seinen Quartetten und 4 Sinfonien Klas-

siker" (S. 259), sind zwar kurz, aber historisch wie ästhetisch anfechtbar und unhaltbar. Damit ist ein Erfolg in der Schule unmöglich und keinem Schüler gedient.

Schließlich noch ist die Anzahl der Druckfehler groß. Welcher junge Leser wird eine Person in folgenden vermuten: Hoffmann (S. 12), A. Th. Hoffmann (S. 27, 81), E. Th. A. Hoffmann (S. 118ff.), A. Th. Hofmann (S. 52, 108)?

Alles in allem: In der vorliegenden Form scheint mir das Werk ungeeignet, der so sehr zu begrüßenden Verstärkung musikalischer Probleme im Unterricht zu dienen. Paul Mies.

Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. 5. vollst. umgearb. u. verm. Aufl., nebst Schlüssel z. d. Aufgaben (2. verb. Ausg.) 8°, VIII u. 266 S. Leipzig 1924, Carl Merseburger. 10 Rm., Schlüssel 3.50 Rm.

Es ist erfreulich, daß von diesem Buche schon wieder eine neue Auflage nötig wurde; erfreulich als Zeichen, daß künstlerischer Arbeitswille auch heute im Stillen auf dem Felde der Musik wirkt; erfreulich für den Verfasser, dem Gelegenheit ward, sein Werk zu ergänzen und zu verbessern.

Man kann es sein Lebensbuch nennen, in welchem er die Summe seines künstlerischen Nachdenkens und seiner Lehrerfahrung zog. Diese Beschränkung in seinen Veröffentlichungen kennzeichnet Schreyer vorteilhaft gegenüber dem Heere unserer Schnell- und Vielschreiber, zu denen leider auch Männer gehören, die wohl Bedeutsames zu sagen haben, aber nicht warten können, bis das Viele, was ihnen durch den Kopf geht, ausgereift ist, so daß solche zu Aufklärern Berufene zugleich auch verwirren. Davor hat sich Schreyer durch seine Enthaltsamkeit im Mitteilen nach Kräften zu bewahren gesucht, und das ist viel. Sein Buch ist wertvoll, weil es ebenso ernst nach Wahrheit als nach Schönheit strebt, und als eine Frucht ehrlichster künstlerischer Lebensarbeit des Verfassers an sich selber und an seinen Schülern langsam gereift ist.

Diese seine Eigenschaft läßt die Frage, ob und wieweit es (wie jedes Buch) unklar oder künstlerisch befangen ist, zurücktreten. Zu einer Zeit, wo um die Grundlegung einer Theorie und Ästhetik der Musik noch immer gerungen wird, ist noch keine sichere pädagogische Methode möglich. Die, welche eifrigst nach fortschreitender theoretischer Einsicht spürt, wird die beste sein; und in diesem Sinne darf man Schreyers Lehrbuch als eines der besten bezeichnen.

Zweifellos ist es in seiner theoretischen Grundlegung (wie alle Musikbücher bis heute) unzulänglich; doch dieser Mangel wiegt bei Schreyer aus zwei Gründen weniger als sonst. Der Verfasser gewinnt nämlich den Schüler als künstlerisch und menschlich feinsinniger Pädagoge, und tritt nicht als systembildender Theoretiker auf. Dennoch ist sein Buch, trotz der zwanglosen, fast aphoristischen Anlage theoretisch besser durchdacht als die vielen noch immer allgemein beliebten Tonkochbücher. Schon die eine Idee, die Schreyer bisher allein ernstlich durchgeführt hat, daß Harmonielehre als praktische Kunstunterweisung nicht losgelöst für sich behandelt werden darf, sondern erst im Zusammenhange mit Melodiebildung, Tonfolge, Gliedbau, Stimmführung und dynamisch-agogischem Vortrage erfolgreich lehrbar wird, gibt seiner Arbeit ein besonderes Gepräge. Wertvoll erscheint mir sein Verfahren des Doppellehrwegs. Die Kreisbahn, in der das musikalische Bewußtsein gleichsam sich ausschwingt, läßt Schreyer, und damit führt er den Schüler erst ganz in das Wesen der Tonkunst ein, sowohl in Richtung auf das spontan produktive Komponieren, als auch auf das nur rezeptiv produktive Dekomponieren (Analysieren, Hören) durchschreiten. Überhaupt ist es die enge Fühlung mit der Kunst der Meister und des Volksliedes, sowie die künstlerische Sorgfalt, mit der hier alle Tonsatzarbeit erledigt wird, wodurch sich das Buch unsere Liebe erwirbt.

Bei der Vergleichung mit der vorletzten Auflage fielen mir folgende Verbesserungen auf: Man findet jetzt die Beispiele, die früher in einem Anhange gesondert standen, bequem im Texte. — Die Hinweise auf die Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts sind dringlicher geworden. Haßler, Schütz und Franck sprechen mit eigenen Weisen und Sätzen. Ein ausführlicher Hinweis auf die große, bisher wenig gespürte Schönheit der Klaviermusik von Domenico Scarlatti scheint mir berechtigt. Das ausführliche, künstlerisch vorurteilsfreie Kapitel über Quinten- und Oktavenparallelen ist um einen humorvollen Teil erweitert: um ein Verzeichnis fehlerhafter Fortschreitungen aus Arbeiten dreier berühmter Lehrer: Fuchs, Marpurg, Riemann. Endlich ist auch die Sammlung der Musteranalysen etwas vermehrt. Die Ausführungen über den Vorhalt sind eingehender und pädagogisch wirkungsvoller geworden.

Bedenken und Vorschläge hätte ich folgende: Das Buch ist nicht für Anfänger und nur für geistig selbständige Menschen brauchbar. Das erscheint mir als ein Vorzug. Da es nichts schadet, wenn ein gutes Buch seinen Wirkungskeis erweitert, so schlage ich dem Verfasser vor, es noch etwas ausführlicher und systematischer zu machen. Vor allem müßte der Weg bis zu ihm hin genauer beschrieben werden, sei es auch nur durch Hinweis auf elementare, vorbereitende Bücher z. B. Riemanns Katechismus, falls der Verfasser kein besseres Buch weiß. Der Hinweis (S. 6) auf systematische Übungen zur Ausbildung des Gehörs wäre, nachdem die Literaturangaben der vorletzten Auflage gestrichen sind, zu einer eigenen praktischen Anweisung auszubauen. — Die Gliedbaulehre scheint mir unzureichend behandelt. Es wird keiner der Tonfolgegrundbegriffe (Motiv, Gruppe usw.) erklärt, wiewohl doch über alle diese Fragen noch immer Unklarheit herrscht. Auch den Aufbau der Klangwelt zu einem Organismus von Tonkreisen möchte ich mir geordneter und vollständiger wünschen. Auf ein äußerst wirkungsvolles Lehrmittel, das vergleichende Zusammenstellen mehrerer Tonsatzfassungen eines Themas (auch fehlerhafter) verzichtet der Verfasser in seinem Schlüssel. Hermann Wetzel.

Servières, Georges. Édouard Lalo. (Les Musiciens Célèbres.) 8⁰. Paris 1925, H. Laurent.

Specht, Richard. Gustav Mahler. 17. u. 18. Aufl. gr. 8⁰, 327 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 8 Rm.

Dom John **Stéphan**, O. S. B. The Isotonic Notation. 8⁰. Exeter 1925, Sydney Lee. 5 s. 6 d.

Stöhr, Richard. Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Populärwissenschaftl. Studie. 8⁰, 62 S. Leipzig 1924, Kistner-Siegel. 1.50 Rm.

Storck, Karl. Das Opernbuch. 29.—30., neubearb. u. verm. Aufl. Hrsg. v. Paul Schwers. kl. 8⁰, 553 S. Stuttgart 1925, Muthsche Verl. 5 Rm.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 11. Heft. gr. 8⁰, 85 S. Wien 1924, Universal-Edition.

[Rudolf v. Ficker: Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices. — Rich. Ehrmann: Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert. — Johann B. Schenks Autobiographische Skizze.]

Stutz, Oskar. Über die Musiker und Instrumentenbauer des Erzgebirges. (Uhls Heimatbücher des Erzgebirgs u. Egertals. Bd. 9.) kl. 8⁰, 38 S. Kaaden 1924, Vinz. Uhl. 5 Kč.

Trendelenburg, Wilhelm. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels. gr. 8⁰, XIX, 300 S. Berlin 1925, J. Springer. 16.50 Rm.

De Vecchi, M. La musica e la scuola. Per gli Insegnanti, per la Scuola, per le Famiglie. 8⁰, 132 S. Palermo 1924, Sandron. 9 L.

Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Hrsg. v. H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer. 4⁰, VII, 320 S. Köln a. Rh. 1925, F. J. Marcan-Verlag. 12 Rm.

Wagner, Richard. Œuvres en prose. Traduit en français par J.-G. Prod'homme. (Ges. Schrift. X, fin.) T. XVIII. 8⁰, IV, 244 S. Paris 1925, Delagrave.

Wagner, Hugo. Arbeitsheft aus der Musiklehre. 17 × 27 cm, 85 S. Reichenberg [1924], P. Sollors Nachf. 12 Kč.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Das Violoncell und seine Geschichte. 3., verm. Aufl. v. Waldemar v. Wasielewski. gr. 8⁰, VI, 289 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 6 Rm.

Wassermann, Jakob. In memoriam Ferruccio Busoni. 4⁰, 30 S., 2 Bl. Faks. Berlin 1925, S. Fischer. 8 Rm.

Wolf, Johannes. Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. Teil 1. Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. (Wissenschaft u. Bildung. 203.) kl. 8⁰, 159 S. Leipzig 1925, Quelle & Meyer. 1.60 Rm.

Zuschneid, Karl. Grundlagen des Klavierspiels und der allgemeinen Musiklehre in einem Lehrgang f. deutsche Aufbauschulen, Seminare u. a. höhere Lehranstalten ... 4⁰, 136 S. Berlin (1924), Ch. F. Vieweg. 4.50 Rm.

Dissertationen

Bacher, Otto. Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrhundert. (Frankfurt a. M. 1923.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Alt-Wiener Hausmusik. Ausgewählt von Johann Pilz u. Josef Zuth. quer 12⁰, 71 S. Wien 1925, Wiener Philharm. Verlag.

Das reizende Büchlein, als Damenspende für den Wiener Concordia-Ball verteilt, enthält Lied-, Spiel- und Tanzmusik altwienerischer Prägung von Haydn bis auf Schrammel in einer sehr ernsthaften, originalgetreuen Wiedergabe, den „Tauberlwalzer" von Joh. Strauß Vater nach der Handschrift der Wiener Stadtbibliothek sogar in Partitur. Nur die Bildbeigaben von Otto Nowak sind etwas zu damenhaft geraten. A. E.

Gluck, Ch. W. Alkestis. Musikalische Tragödie. Nach der ital. Urfassung von 1767 übers. v. Hermann Abert. Kl.-A. v. H. Viecenz. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 9 Rm.

Keltische (Bretonische, Kymrische, schottische, irische) **Volkslieder.** Ausgewählt, übersetzt u. m. Benutzung d. besten Bearbeitungen hrsg. v. Dr. Heinrich Möller. (Das Lied der Völker... Bd. 4.) 2⁰, 103 S. Mainz [1925], Schott Söhne.

Koorklangen. Serie I. Liederen voor gemengd Koor a cappella, bijeengebracht door Jac. Bouset. [Enthält:

Nr. 36. J. Arcadelt, Ave Maria.
Nr. 37. G. E. Bernabei, Salve regina.
Nr. 38. A. Lotti, Regina Coeli.
Nr. 39—43. Palestrina, 2 Agnus Dei Alma Redemptoris, Benedictus, Sanctus.
Nr. 44. Fr. Soriano, Ave Regina.
Nr. 45. T. L. da Vittoria, Jesu dulcis memoria.]

Amsterdam [1925], Seyffardt's Muziekhandel.

Nardini, Pietro. Op. 1. Drei Konzerte f. Violine u. Pf., übertr. u. bearb. v. H. v. Steiner. 1. Adur, 2. Fdur, 3. Gdur. Leipzig 1925, Aug. Cranz. Je 2 Rm.

Rameau, J.-Ph. Naïs, Opéra pour la Paix, paroles de Cahusac. (Œuvres complètes de J.-Ph. Rameau, T. XVIII.) Edition revisée par Reynaldo Hahn, Commentaire rédigé par Maurice Emmanuel et Martial Téneo. Paris 1924, Durand.

Mitteilungen

Am 21. April starb in Berlin Dr. Ernst Euting im 52. Lebensjahr; er war seit 1899 Herausgeber der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung" und 1902/3 Mitherausgeber der ZIMG.

Auf der 55. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner, die in der letzten Septemberwoche in Erlangen stattfindet, wird z. e. M. auch eine Sektion für Musikwissenschaft unter Leitung von Dr. Gustav Becking vertreten sein. Das ist im Hinblick auf die Schulmusikbestrebungen sehr bedeutsam. Als Festspiel wird E. T. A. Hoffmanns „Aurora" im alten Residenztheater aufgeführt werden.

Der Verein zur Pflege alter Musik in Nürnberg veranstaltete unter O. Döbereiners Leitung zwei Konzerte, welche dem Gedächtnis Johann Philipp Kriegers gewidmet waren. Das erste fand am 16. März im Rathaussaale statt. Gespielt wurden die Trauerkantate „Die Ge-

rechten werden hingerafft"; Aria mit Variationen, Tokkata und Fuge für Cembalo; Kantate „Sage mir, Schönster, wo soll ich dich finden"; Sonate op. II/2 für Violine, Gambe und b. c.; Arien aus den Sammlungen von 1690 und 1692 (Tausend Schmertzen, Einsamkeit, Wurst wider Wurst, Sa lustig, Wers Jagen recht begreiffen will); Lustige Feldmusik Partie Nr. III. Das zweite Konzert am 1. April in der Sebalduskirche führte vor: Heilig, heilig, heilig; Tokkata und Fuge für Orgel; die Kantaten: Wie bist du denn, o Gott, im Zorn; Wacht auf, ihr Christen alle; Wo wilt du hin, weils Abend ist; Ein feste Burg.

Arnold Dolmetsch veranstaltet vom 24. August bis zum 5. Sept. in Haslemere bei London ein Kammermusikfest, auf dem ausschließlich alte Musik des 16.—18. Jahrhunderts in originalgetreuer und stilreiner Wiedergabe zur Aufführung gelangen sollen. Vier Konzerte sollen englischer Musik, vier der Kunst J. S. Bachs, je eines der französischen und italienischen, eines den Werken Haydns und Mozarts gewidmet werden, für ein weiteres ist ein gemischtes Programm vorgesehen; gleichzeitig findet eine Ausstellung alter Instrumente statt.

Herrn Dr. E. Jammers (Bonn) möchten wir zu folgender Erwiderung Raum geben:

Mosers „Bemerkungen zur deutschen Rhythmik und musikgeschichtlichen Metodik" [ZfM VII, 356) veranlassen mich zur Stellungnahme, doch beschränke ich mich auf die Ausführungen, die er unmittelbar meiner Arbeit widmet. M. hält (S. 361/2) seine Auffassung fest, daß in dem Spruche Walthers „Vil wol gelobter got" (Bruchstück: „wie solte ich den gewinnen") die sechs- und siebenhebigen Verse durch Dehnungen oder Pausen auf achthebige zu bringen sind. Die siebenfüßigen würde auch ich an sich durch Schlußdehnung oder -pause auf achthebige bringen. Unsere Auffassung trennt sich deutlich erst bei den sechsfüßigen. Sie sind in Verse mit klingendem oder stumpfem Ausgange zu scheiden. Jene haben mir bereits in der Jenaer Liederhandschrift oft Schwierigkeiten verursacht; vielleicht aber würden dort einige dieser Fälle wegfallen, wenn ein einwandfreier Text vorläge. Aber auch hier fügen sie sich nicht einer Bundordnung ein. Doch liegt m. E. keine Verpflichtung vor, einer Theorie zuliebe die Bundordnung herzustellen; wahrscheinlich handelt es sich hier um französische Einflüsse, wie überhaupt bei vielen sog. trochäischen Versen des Minnesangs. M. behauptet nun, daß diese Verse wahrscheinlich zunächst auf siebenhebige zu dehnen sind. Vielleicht ist es möglich, daß diese Verse so von den Minnesängern aufgefaßt wurden, aber keineswegs wahrscheinlich: Die klingenden dreihebigen Verse (3◡) haben gemeinsam mit den vierhebigen ihren Ursprung im Otfriedverse (und zwar sie in den von Sievers aufgestellten Typen A und C), nicht dagegen die Sechser, und noch weniger die Verse mit gerader Hebungszahl und klingendem Ausgange. Ich weiß auch nicht, ob alles „eingedeutscht" werden darf, und bis zu welchem Grade? (Unter diesem „Eindeutschen" scheint M. mehr seine eigene Tätigkeit als Theoretiker, als einen geschichtlichen Vorgang zu verstehen. Im übrigen sollte Moser nicht die Vierhebigkeit zu einem A-priori gestalten und damit in Verruf bringen: Denn wenn man die althochdeutschen Verse (S. 360) so oder so oder „wie sonst mehr" liest, und sie ist doch immer da, worauf stützt sie sich dann: auf die Form des Textes, wie sie sollte, oder nicht vielmehr auf die Theorie selber?) Vielleicht aber verträgt sich das erwähnte Versmaß doch mit dem Vierhebler, zumal auch dieser melodisch sehr oft klingend schließt. Wie nun Walther diese Verse rhythmisiert hat, können wir nicht unmittelbar feststellen, denn die erhaltenen 3 Verse gehören nicht zu ihnen (fragen usw. [Walther 28, 28] ist stumpf zu lesen). M. will allerdings diese Verse unverändert auf die drei ersten übertragen. Mir erscheint das etwas gefährlich, eben dieses Unterschiedes wegen. Im übrigen ist es mir nicht bekannt, daß bei Meistern der Blütezeit die weibliche Endung innerhalb eines feststehenden Strophenschemas beliebig stehen oder fehlen kann. M. behauptet es; die Beispiele würden mich interessieren. M. liest nun:

Wie sólte ich dén gewínnen 𝄽 𝄽 dér mir übele túot.

Will er auch lesen:

Für trúren únd für únge- 𝄽 𝄽 -múete ist níht so gúot (27, 34).

Wohl nicht. (Eine Dehnung des „ge" um die Pausenzeit würde nicht besser sein.) So wird er also wahrscheinlich die Pause hinter ungemüete setzen? Aber dann ist der Sinn der Weise vollständig zerstört und dann dürfte M. auch nichts dagegen haben, wenn ich die Pausen ans Ende der Zeilen setze.

M. behauptet ferner, daß meine eigene Bezeichnung „etwas langsamer" mich widerlege (S. 360). Eine Widerlegung enthält sie nicht, da ich eine Tatsache, gleiche Melodieführung, nicht durch eine andere Tatsache, vereinzeltes Vorkommen eines Zweiers innerhalb von Vierern, widerlegen kann. Diese andere Tatsache zwingt aber nicht einmal zur Verlängerung aufs Doppelte, sondern legt höchstens eine Milderung des Längenunterschiedes beim Vortrag nahe. Es sollten zudem die Verteidiger dieser gewaltsamen Dehnungen auch die textlichen Grundlagen untersuchen. Wolfram verwendet nur hebungsfähige Silben, wenn er sämtliche Senkungen des Verses synkopiert: etwa Côndwîrâmûrs (Parzival 187, 21; 283, 7), so daß also das Ergebnis kein Zweier, sondern ein Vierer mit Synkopen ist. Es handelt sich hier zwar um den epischen Vers, oder — nur um den epischen Vers. Jedenfalls darf man sich daran erinnern, daß die Minnesänger für den Sprachklang ein viel feineres Ohr gehabt haben als wir.

Umgekehrt aber wirft mir M. vor, daß ich einem Theoriezwang verfalle, wenn ich ein hesychastisches Universalschema aufstelle, und das im Anschluß an ein Beispiel aus der neuzeitlichen Musik. Selbstredend gilt mein Schema nur für die Melodien der Jenaer Handschrift (und zwar vielleicht schon mit Ausnahme der trochäischen Lieder) und für diejenigen, die ihnen verwandt sind, also zum Teil die Hymnen oder die Volkslieder. Dabei ging aber mein Bestreben nicht so sehr danach, ein Schema zu finden. Es besteht zwar, wie auch M. diese abklingenden Bünde nicht beseitigen kann, sondern nur dem Textakzent zuliebe einfach übersehen will — und auch an vielen Stellen, wo sie nicht zutage treten, könnte man abklingende Betonung aufdecken, wenn man die melodische Verzierung tilgen würde. Vielmehr wollte ich darlegen, daß die Sänger sich bemühten, dieses Schema zu durchbrechen, die Zweifußgruppen in Einfußgruppen umzuwandeln. M. geht allein vom Texte aus, der keine geordnete Folge von guten und schlechten Hebungen hat, und will diese Art unmittelbar auf die Melodie übertragen. Ich habe nicht vor, einen Widerspruch zwischen Wort und Weise zu behaupten. Es entsteht aber die Frage, ob M. zu seinem Verfahren berechtigt ist oder ob nicht die Melodie ihre guten Hebungen aus sich selbst heraus gewinnt, und dann, wie M.'s Verfahren möglich sein kann, wenn in den Strophen oder Stollen die jeweilige Folge der guten und schlechten Hebungen nicht wiederkehrt. Meine Antwort auf diese Frage stellt dabei weniger S. 283, Anm. 2, sondern S. 285, Anm. 1 dar: Die Melodie hat eine eigene Gliederung, doch ist sie nicht so schroff, als daß der wechselnde Akzent des Textes nicht mitwirken könnte. — Wenn M. dann erwähnt, daß ich ihm den dreizeitigen Auftakt: „Frisch auf gut gsell" aufmutze, wie er sich ausdrückt, so freue ich mich einesteils; denn er bestätigt mir damit, daß das Motiv ♩ ♩ ♩; auf ihn auftaktisch wirkt, wie ich S. 279 anführte. Ich nehme aber trotzdem hier nicht einmal eine Umlegung an. Meinen allerdings knappen Hinweis auf die veränderte Stellung dieses Liedes zur Dipodik hat M. übergangen. Bei diesem schlichten Liede kommen die Senkungssilben des Textes wegen der steten Tonwiederholungen für die Großgliederung nicht in Betracht; diese Töne sind nicht Zählzeiten, sondern Unterteilungen, anders als beim Minnesange, wo die Tonwiederholung nur eine Möglichkeit des Melodiefortschritts darstellt neben andern. Die Aufgabe besteht im Grunde also weniger darin, eine Melodie (g) g g d d es es d als eine Melodie ǵ d és d zu gliedern. Aber auch, wenn man mir soweit nicht folgen will, so sind doch Umlegungen nur gestattet bei dem ausdrucksvolleren Vortrage eines kunstreichen Liedes — handele es sich auch nur um didaktische Poesie —, nicht aber bei einem so primitiven Chorliede, wie das erwähnte.

Wenn ich nun im folgenden doch eine Frage berühre, die außerhalb der Verteidigung meiner Arbeit liegt, so möchte ich mich damit nicht in den Streit Becking-Moser einmischen. Es scheint

M. (vgl. ZfM I, S. 225) und vielleicht auch einigen seiner Kritiker entgangen zu sein, daß der M.'schen Deutung der Rhythmen des Volksliedes in einigen Punkten bereits von R. v. Liliencron vorgearbeitet worden ist (Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrh., Nachtrag 1869). Man vergleiche etwa daselbst die theoretische Einleitung (z. B. S. 17). So bekennt sich Liliencron auch schon zu der von Becking angefochtenen und von Abert gelobten Triolisierung (a. a. O. S. 35).

In meiner Arbeit, S. 283, 1. Zeile d. Anm. bitte ich zu lesen: 4, 4, 4; 3, 2, 3, 2, 2, 4 statt: 5, 3 (- vroyde?); 3, usw. E. Jammers.

Auf den mich betreffenden Teil der „Bemerkungen" Prof. H. J. Mosers, S. 367—378 des Märzheftes der ZfM habe ich zu erwidern: Ich habe aus ihnen gelernt, daß Joh. Walther seinen Namen Walter geschrieben hat, anders als Luther und Günther; ferner, daß in der Melodie das nicht für kirchlichen Gebrauch bestimmte „Sie ist mir lieb" sechs 3/1-Takte enthält, was ich (für die Melodien zu den Kirchenliedern) verneint hatte. Sonst enthalten sie Darlegungen, in denen mir vermutungsweise Ansichten zugeschrieben werden, die ich nie gehabt habe, oder solche, die ich nach meinen jahrzehntelangen metrischen und rhythmischen Studien als irrig bezeichnen muß. Wollte ich alle auf den zwölf Seiten stehenden Unrichtigkeiten berichtigen, so müßte ich dazu wahrscheinlich ebensoviel Raum in Anspruch nehmen. Aber der Herausgeber der ZfM hat Kürze gewünscht, und es ist wohl besser, wenn ich über Luthers Versbau und Rhythmik mich zusammenhängend äußere und ebenso über den Rhythmus des evangelischen Chorals.

P. Eickhoff.

Kataloge

V. A. Heck, Wien. Katalog Nr. XVII. Wertvolle Autographen. [U. a. Skizzen Beethovens zum letzten Satz der Sonate op. 106; Korrekturen u. Briefe von Brahms; harmon. Studien für Sechter von Bruckner; Brief Haydns vom 11. Aug. 1800; Manuskripte und Briefe von Liszt; Briefe von Mendelssohn; Andantino u. Menuett (aus dem Klaviertrio K.-V. 422, ergänzt von Stadler), sowie das Ms. der Posse „Der Salzburger Lump in Wien" von Mozart; Albumblätter von Rossini u. Spohr; Briefe von Wagner, Weber, Hugo Wolf usw.]

Katalog des Archivs von **Breitkopf & Härtel**, Leipzig. Im Auftrag der Firma hrsg. v. W. Hitzig. I. Musik-Autographe. 8°, VI, 50 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.

Mai	Inhalt	1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft
Neuntes/Zehntes Heft 7. Jahrgang Juni/Juli 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Palestrina und Palestrina-Renaissance

Von

Otto Ursprung, München

In Ehrfurcht nennen wir den Namen Palestrinas, des Vollenders der klassischen Vokalpolyphonie, der feinsten Blüte eines abgeklärten Kirchenstils, des „Retters der Kirchenmusik", des kirchenmusikalischen Ideals auch der späteren Jahrhunderte.

Palestrina lebt gewiß auch fort als Sänger des Hohen Liedes, als Madrigalist, als Mitarbeiter in Philipp Neris „Oratorium". Die Bedeutung aber, kraft welcher er aller Welt als „Fürst der Tonkunst" voranleuchtet, kommt ihm zu aus den Werken, die er für die Liturgie geschaffen hat.

I.

Fest verwurzelt steht Palestrina auf dem Boden einer ererbten Kunst. Clemens non Papa hatte einen Motettenstil geschaffen, der „gerade formalmusikalisch von Interesse ist, wenn auch die Grundelemente der Reservata, sorgfältige Deklamation und chorische Satzbehandlung, in ihn teilweise übergingen". Hier ist die Motette oft deutlich gegliedert in Vordersatz — Mittelsatz — Schlußsatz, und zwar unabhängig vom Text. Das ist ein vom rein Musikalischen aus zu verstehender, epischer Typus der Motette. Ihm schließt sich, gleichwie bereits die Frührömer, so auch Palestrina an; er aber gibt ihm nunmehr die letzte Vollendung. Lasso dagegen verwirklicht das Motettenideal der Reservata, das Willaert begründet hatte, den Typus der dramatischen Motette[1]. In der Messekomposition findet Palestrina bei seinen römisch-spanischen Vorgängern ebenfalls einen Kanon vor, der sich besonders charakterisiert durch eingestreute Homophonie, durch ein leicht dahinfließendes und jedenfalls solistisch vorgetragenes dreistimmiges Benedictus und ein besonders kunstvoll durchgeführtes Agnus Dei. Auch hier ist Palestrina im kunsttechnischen und ausdrucks-

[1] Kurt Huber, Ivo de Vento im Rahmen der musikalischen Stilistik des 16. Jahrhunderts (II. Teil der Dissertation, noch ungedruckt). Herrn Priv.-Doz. Dr. Kurt Huber, der diese sehr aufschlußreiche Arbeit mir zur Durchsicht überließ, sei hierfür an dieser Stelle nochmals herzlichst gedankt!

haltigen Sinne der Vollender dieses Typus; er wird zum Ideal für die Messekomposition überhaupt[1].

Fast möchte man bei Palestrina zuweilen von altertümlichen Zügen bzw. Stilelementen sprechen. Die Falsibordoni, nach welchen in der päpstlichen Kapelle bis in die Karwoche 1514 das Miserere gesungen wurde[2], wirken bei Palestrina nicht nur deutlich, sondern sogar in gewissem Umfange stilbildend nach: sie liefern in den Motetten das Gerüste für den Mittelsatz. Ausläufer des Josquinstils sind bis in die alten Tage Palestrinas lebendig; die Lamentationen Carpentras', der Josquin nicht um viel überlebt hatte, wurden bis 1587 aufgeführt, und erst von da an treten die Kompositionen Palestrinas an ihre Stelle. Als Schüler und Meister in stetem Umgang mit solchen Werken und von tiefster Ehrfurcht für eine bewährte Tradition erfüllt, neigt Palestrina auch für seine eigenen Werke mit einer wahren Vorliebe hin zu einer Cantus firmus-Technik und Kanonkünsten, zu einer Tonsprache der Zeit nach Josquin und um Clemens non Papa, vor Willaert und der voll ausgebildeten Reservata. Palestrina kann kaum anders als zu dem rein musikalischen, epischen Typus der Motette greifen, alles weist ihn darauf hin.

Man kann in der musikalischen Stilkunde und in der Bestimmung des „Kirchenstils"[3] von einer Stufenleiter der liturgischen Eignung sprechen. Die Benützung choraler Themen läßt zwar die liturgische Bindung besonders sinnfällig in die Erscheinung treten, spielt aber für die Bestimmung des Kirchenstils eine viel geringere Rolle, als man gemeiniglich betonen hört. Sie verstärkt nur die liturgische Bindung, stellt sie aber nicht erst her. Andernfalls wären ja die Messen mit frei erfundenen Themen, z. B. die Missa Papae Marcelli und erst recht die mehreren Messen mit weltlichem Cantus firmus, gleichgültig, ob dieser bekannt oder nicht, unweigerlich von einem geringeren liturgischen Wert. Die Benützung choraler Themen und Motive stellt also für die musikalische Stilistik einen unwesentlichen und mehr nach unten gelegenen Grad der liturgischen Eignung dar. Zu oberst dieser Stufenleiter stehen die Stilcharakteristika Polyphonie in der musikalischen Faktur, ferner konservative d. h. gemäßigt moderne Haltung hinsichtlich der verwendeten musikalischen Mittel, endlich Allgemeingültigkeit im Ausdrucksgehalt. Die Polyphonie, das Aufgehen der individuellen Einzelstimmen in einem höheren Ganzen, schafft stets in einem vorzüglichen Sinne eine kirchliche Sphäre. Und die klassische Polyphonie des 16. Jahrhunderts vermag es sogar in einzigartiger Weise, durch eine fortlaufende organische Gliedverwebung — d. i. durch Vermeidung der Kadenzen, namentlich der offenen; Zarlino hat hiefür den unnahmlichen Ausdruck „fuggir la cadenza" geprägt —, durch die in tonaler Unbestimmtheit und majestätischer Ruhe dahinwogenden Tonmassen jene Ewigkeitsstimmung zu erzeugen, die der Liturgie ingenuin ist; die Vokalpolyphonie ist

[1] Die weitere Charakteristik und namentlich systematisch durchgearbeitete Stilistik der Messen Palestrinas siehe bei Peter Wagner, Gesch. d. Messe I, Leipzig 1913.

[2] Franz Sales Kandler, G. Pierluigi da Palestrina usw. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Gius. Baini, Leipzig 1834, S. 96f.

[3] Zum Folgenden siehe O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Vergangenheitsfragen und Gegenwartsaufgaben. Augsburg 1924. Der Hauptteil des Buches ist, um in dieser ärgsten Inflationszeit den Druck überhaupt zu ermöglichen, in der Sonntagsbeilage der Augsburger Postzeitung, Nr. 45 vom 16. Nov. 1923 ab, erschienen.

bestes Symbol dafür, daß etwas im Menschen einer überzeitlichen Ordnung angehört, von dem und für das die Liturgie spricht und handelt. Konservative musikalische Haltung sodann und allgemein gültige Ausdruckswerte, hinsichtlich der Wesensbestimmung des „Kirchenstils" betrachtet, wohnen nahe beisammen. Der eine Gegensatz, die musikalische Neuerung, macht es hier einfach und kurz klar: diese trägt individuelle Züge, sie ist Ausdruck eines ausgeprägten Einzelempfindens; auch haften ihr meist noch Spuren des künstlerischen Ringens um sie und Unvollkommenheiten an und sie wird nicht selten als etwas problematische Kunstäußerung angesehen. Und das verträgt sich schlecht mit dem objektiven Charakter der kirchlichen Lehre, der abgeklärten Ruhe einer geregelten und altehrwürdigen Liturgie, einem vernünftigen Konservativismus kirchlicher Anschauungen. Positiv und für unsere spezielle Zuordnung ausgedrückt liegt die Sache also: Gerade zum Ausdruck des Allgemein-gültigen eignet sich der in der figurierten Stilperiode vorkommende epische, den Textinhalt berichtende, erzählend darlegende Typus besser als das rein lyrische Charakterbild oder die dramatisch nachempfundene Schilderung, um nicht zu sagen, das Szenenbild, so wertvoll auch an sich eine Kirchenmusik mit dem Ausdruck des inneren Erlebens ist. Der Charakter der Messetexte wird hier bedeutsam. Die Ordinariumstexte, das sind die bekannten Stücke Kyrie, Gloria usw. bis Agnus dei, enthalten vornehmlich das Allgemeingültige, das Dogmatische, „die ewigen Wahrheiten"; sie haben primär in dem epischen Typus ihre musikalische Entsprechung. Die Propriumtexte der Messe, das sind Introitus, Graduale, Offertorium usw. nehmen auf den jeweiligen Fest- oder Gedächtnistag Bezug; sie kommen im allgemeinen den beiden andern musikalischen Typen entgegen.

Das ist nun das Wunderbare an Palestrina, wie bei ihm sich alles zum spezifischen Messekomponisten (d. h. des Meßordinariums) zuspitzt. Das ist auch das Unterscheidende an Palestrina und an Lasso, wie musikalische Stilgrundlagen, Textfrage und natürlich auch Persönlichkeitscharakteristik als gleichgerichtete Komponenten zusammenwirken, um den einen zum unübertrefflichen Meister der Messe (Ordinariumtexte), den andern zum größten Meister der Motette (vornehmlich Propriumtexte) zu machen.

Bei Palestrina tritt aber noch etwas hinzu, das an den Berührungsflächen von Musik und Liturgie liegt und kurz als „Parallelität der musikalischen und liturgischen Stilvollendung in Rom" bezeichnet werden kann.

Je mehr die stadtrömische Liturgie dem 16. Jahrhundert entgegenging, desto ruhiger wurde es in ihrem Entwicklungsablauf. Nachdem sie im Mittelalter noch eine Fülle fremder Elemente, meist gallischer Herkunft, aufgenommen hatte — vieles zu dauerndem, anderes nur zu vorübergehendem Besitz —, trat mit dem Trienter Konzil und dem in Gemäßheit desselben von Pius V. herausgegebenen Missale Romanum (1570) und Breviarium Romanum (1568) ein Abschluß, eine Fixierung des liturgischen Bestandes ein. Jahrhundertelang hatte eine reiche künstlerische Phantasie an der Ausgestaltung und Verschönerung der Liturgie mitgeschaffen; nun herrscht wieder die im Humanismus neu erstandene, der altchristlichen Liturgie entsprechende klassisch-römische Klarheit und Ordnung. Gleichzeitig gelangte die Mehrstimmigkeit, die (um die Rückkehr des päpstlichen Hofes aus Avignon zu einer nicht näher bestimmbaren Zeit) im Sinne der französisch-niederländischen Ars nova auch in die

stadtrömische Liturgie aufgenommen war[1], unter wesentlicher Mithilfe der humanistischen Auffassung über das Verhältnis von Wort und Ton zu einer stilistischen Abklärung und erlebte als römische Schule in Palestrina ihren künstlerischen Höhepunkt und zugleich auch ihren Abschluß. Weil nun dieses Zusammentreffen sich nicht bloß äußerlich ergibt, sondern ideengeschichtlich verknüpft ist, kommt es zu einer speziellen Auswirkung: die eben zum Abschluß gelangte und jetzt ein für allemal fixierte Liturgie erkennt in der mit ihr zu gleicher Zeit und aus gleichem Geiste vollendeten, fest normierten, nicht mehr dem Wandel des Zeitgeschmacks unterworfenen Vokalpolyphonie, speziell jener Palestrinischer Prägung, ihren nächsten künstlerischen Geistesverwandten. Palestrina ist „der Künstler der Gegenreformation, der kirchlichen Restaurationsepoche" in einem viel tieferen Sinne, als gewöhnlich unter diesem Worte verstanden wird.

Die berühmte Legende über die Missa Papae Marcelli hat Palestrina mit den Tridentinischen kirchenmusikalischen Reformen in besonders deutliche Beziehung gebracht, den Meister und sein Werk so recht populär gemacht, und ihm den Ruhmestitel „Retter der Kirchenmusik" aufs Haupt gedrückt. Die schöne Legende hielt vor dem wissenschaftlichen Forum nicht stand. Spielt nun Palestrina in den kirchenmusikalischen Reformmaßnahmen wirklich jene unpersönliche Rolle, wie es daraufhin scheinen will? Kann vor der historischen Kritik auch der Titel eines Retters der Kirchenmusik nicht länger mehr bestehen?

Papst Pius IV. (1559—1565), der das Trienter Konzil neuerdings berief (1560), war gesonnen, beim Konzil einen Antrag auf Beseitigung der mehrstimmigen Kirchenmusik zu stellen und hatte sich hierüber bereits mit Kardinälen (im Kardinalskollegium befand sich auch sein Vetter Carlo Borromeo) und anderen hohen Kirchenfürsten ins Benehmen gesetzt. Als Palestrina davon erfuhr, trat er beim Papste sofort für die Erhaltung derselben ein[2]; er vermochte aber, so müssen wir nun folgern, den Papst (und Carlo Borromeo?) von der liturgischen Eignung der zeitgenössischen Kunst nur halbwegs zu überzeugen. Denn der Antrag, der nach Trient geleitet wurde, war in seinem zweiten Teile immer noch der Musik abträgig. Er lautet: „Species quoque musicae in divinis officiis reducatur ad normam, quam praescripsit Joannes XXII. in Extravag. de vita et honestate clericorum vel ita cantetur, ut verba magis quam modulationes intelligantur"[3].

In der Tat konnte man also die polyphone Kirchenmusik auf dem Konzil in ihrer Existenz bedroht sehen. Da war Jacobus de Kerle, den der viel in Rom weilende

---

[1] Über Rom als werdendes Musikzentrum, etwa seit Anfang des Jahrzehnts 1420, s. H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfM VII (1925), S. 208 f.

[2] Den auf Mitteilung aus Palestrinas Munde zurückgehenden Bericht von Louis de Cressoles s. bei Frz. X. Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli, Kirchenmus. Jahrbuch 1892, S. 94. Die Glaubwürdigkeit wenigstens des ersten Teils des Berichts wird durch den Wortlaut des obigen Antrages neuerdings bekräftigt. Dann dürfen wir sie, meines Erachtens wenigstens, den anderen Aussagen des Berichts nicht strikt verweigern; da ist nämlich die Rede von sofortiger Komposition von mustergültigen Messen („prompte Missas ea temperatione composuit etc."), von einer Aufführung vor dem Papste usw., die also nach Fertigstellung der Kompositionen, einige Zeit später stattfand und wohl (oder spätestens?) auf die Aufführung vor der Kardinalskommission (in Gegenwart des Papstes?) zu deuten ist.

[3] Concilium Tridentinum, Diariorum, actuum, epistolarum, tractatuum nova collectio, tom. III, Friburgis 1919, pag. 922.

Kardinal und Augsburger Bischof Otto Truchseß von Waldburg in seiner kleinen Privatkantorei als Kapellmeister hatte, der von der Vorsehung bestellte Mann. Er hatte i. J. 1562 die „Preces speciales pro salubri generalis concilii successu ac conclusione etc."[1] komponiert. Der Kardinal sorgte dafür, daß sie in Trient selbst gesungen wurden. Sie fanden dort auch „gar große Anerkennung". Damit waren aber die zur Verhandlung vorgesehenen Fragen über Kirchenmusik praktisch schon entschieden, bevor sie noch zur Diskussion gestellt wurden; und darum konnten sie auch so rasch, fast nur im Vorübergehen, in formaler Behandlung eines nun einmal gestellten Antrages, in fast debatteloser Fixierung von bereits klar gewordenen Grundsätzen erledigt werden. Wenn je der Ruhmestitel „Retter der Kirchenmusik" einer Künstlerindividualität und nicht vielmehr einer Stilperiode insgesamt zuerkannt werden kann, so gebührt er, soweit er von den Konzilsangelegenheiten abgeleitet wird, unserem flamländischen Landsmann Jacobus de Kerle.

Das Konzil hat bekanntlich nur einige Grundsätze aufgestellt, die von ebenso kirchlichem wie modern humanistischem Geiste getragen sind. Die näheren Ausführungsbestimmungen hiezu waren den einzelnen Diözesen selbst überlassen. Es nehmen diese auch alsbald zu den kirchenmusikalischen Fragen eingehender Stellung. In Rom war die Durchführung der Reform einer Kardinalskommission anvertraut, an deren Spitze die Kardinäle Carlo Borromeo und Vitellius Vitellozzo standen. Sie beschäftigte sich mit ihr längere Zeit, von Anfang Januar bis in den Herbst 1565, und hatte sich weit mehr mit der Neuorganisation der päpstlichen Kapelle als mit der musikalischen Stilistik zu befassen. Letztere wurde nur in einer gesanglichen Vorführung, die am 28. April stattfand, überprüft. Über Einzelheiten, welche Messen gesungen wurden, von welchen Meistern sie stammten, insbesondere ob dabei auch Palestrina, etwa mit der Missa Papae Marcelli vertreten war, verlautet in den römischen, bisher herangezogenen Quellen kein Wort[2]. Da nun fangen deutsche Quellen zu reden an.

In München hatte man die römische Kirchenmusik aufmerksam beobachtet. Es war ja, um hier von den vielfältigen römischen Beziehungen nur zwei der bedeutendsten hervorzuheben, Orlando di Lasso i. J. 1553 (genauer wahrscheinlich Frühjahr 1553 bis gegen Sommer 1554) Kapellmeister an der speziellen Papstkirche S. Giovanni in Laterano[3] und hierin also mittelbarer Vorgänger Palestrinas gewesen. Und möglicherweise auf seine Veranlassung, jedenfalls aber bereits seit seiner ersten Münchener Zeit, wurde in der Hofkapelle die römische, d. i. rein vokale Aufführungspraxis befolgt. Hans Mülich hat sie in dem Kirchenbild, dem einen der beiden wundervollen Kantoreibilder am Schlusse der Lassoschen Bußpsalmencodices, stil- und porträtgetreu festgehalten. Ferner hat Kardinal Otto Truchseß von Waldburg in den Jahren 1561/62 einen Musikalienaustausch zwischen Rom und München[4]

[1] O. Ursprung, Jacobus de Kerle (1531/32—1591), Sein Leben und seine Werke (Münchener Diss. 1911), München 1913, S. 15ff. Derselbe, Vier Studien zur Gesch. des deutschen Liedes, IV. Der Weg von den Gelegenheitsgesängen usw., AfM VI (1924), S. 266.

[2] Karl Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919.

[3] Referat A. Sandberger über die kleine Schrift von R. Casimiri, die über Lassos römische Stellung zum erstenmal authentischen Aufschluß erteilt, in ZfM III (1920/21), S. 51f.

[4] O. Ursprung, Jacobus de Kerle, S. 12f. — Diese Materialien wurden für Berta Antonia Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, zum ersten Abdruck überlassen,

herbeigeführt. Kardinal Vitellozzo erbittet „die furnemste gutte stuck des Rolandi di Laßo". Eine daraufhin übersandte Messe von Lasso erregt in den maßgebenden kirchenmusikalischen Kreisen Roms geradezu Aufsehen; „der Vitell kan sich nitt genueg E. L. vberschickter meß beruemen. wills in der Bapstl. Capell singen lassen"; auch Kardinal Boromeo „hatt [sie] lassen abschreiben vnd will [sie] in der Bapstlichen Capell singen lassen". Eine neue Messe von Rossetto (Rosselli) geht nach München heraus; „ain meß, die der Capellmaister zu S[ta] Maria maggior dise tag gemacht vnd hie fir gutt geacht wirtt", d. i. nach Eintrag in die Chorbücher der Hofkapelle die Messe Benedicta von Palestrina, folgt einige Zeit später nach. — Es ist das Jahr 1565. Noch steht die Kardinalskommission mitten in ihren Aufgaben, die gesangliche Vorführung aber hatte bereits stattgefunden. Da erhält München neuerdings in Briefen vom 23. und 30. Juni Nachrichten und um diese Zeit auch Musikalien aus Rom[1], diesmal durch Vermittlung des gelehrten Augustiner-Eremiten Onuphrius Panvinius, der den Münchener Hof auch gerade in den Jahren 1564/65 mit den reformierten liturgischen Büchern sehr aufmerksam versorgt hatte. Und wieder sind Kompositionen von Rossetto dabei. Erhalten davon ist leider nur die Rückantwort, die Hans Jakob Fugger, im Münchener Kunstleben der führende Geist, unter dem 22. Juli an Panvinius schrieb; sie lautet also: „Jò hebbi dua di V. S. di 23. et ultimo del passato et li ringratio circa le avvisi delle musiche fatte in Roma, quella del cardinale di Trento habbiamo havuto assai fa, quella del Rossetto lui medesimo lo mandò al duca nostro; sonno cose, che non hanno gusto, non potendo esser se non otto voce variate". (Ich erhielt Ihre zwei Schreiben vom 23. und letzten des vergangenen Monats und danke Ihnen für die Anzeige der beiden Musikstücke, die in Rom gemacht sind; diejenige des Kardinals von Trient haben wir schon längst erhalten, diejenige des Rossetto sandte dieser selbst an unseren Herzog; es sind Sachen ohne Geschmack, da es nur acht „voce variate" sind.) Die Sendungen sind also, wie sich aus dem Zeitpunkt für sie und den sonstigen Umständen ergibt, in unmittelbarem Zusammenhange mit jener gesanglichen Vorführung erfolgt. Und München hat sehr wohl zwischen der liturgischen und künstlerischen Seite der kirchenmusikalischen Reformen zu unterscheiden und in letzterer Beziehung ein selbstständiges Urteil zu wahren gewußt.

Vornehmlich Francesco Rossetto (Rosselli) ist also in Rom, unangesehen dieser Münchener Beurteilung, im Ansehen eines vorbildlichen kirchlichen Tonsetzers gestanden. Wenn je ein Name mit der Kardinalskommission und der Gesangsaufführung in Verbindung gebracht werden kann, so ist es auf Grund dieser genannten Archivalien zunächst Francesco Rossetto, der 1548—1550 Kapellmeister bei St. Peter gewesen war. Es ist aber auch bei Gegenüberstellung der in den Sendungsberichten und in der Kardinalskommission vorkommenden Persönlichkeiten, ferner mit Rücksicht auf Cressoles' Erzählung der Name Palestrinas schlechthin nicht zu umgehen.

Ein gewisses kirchenmusikalisches Stilideal können wir auf Grund der im homophonen Stil gehaltenen Messen von Vincenzo Ruffo (1580) genau bezeichnen, da der Komponist auf dem Titel und im Vorwort sagt, er habe diese Werke auf Geheiß

weil sie die dort S. 163ff. behandelten Beziehungen Münchens zu Rom wesentlich zu ergänzen vermochten.

[1] Wilhelm Maasen, Hans Jakob Fugger (1516—1575), München u. Freising 1922, S. 121.

des Kardinals Karl Borromäus gemäß den Tridentinischen Forderungen geschrieben. Das bei Proske mitgeteilte Requiem des Norditalieners Matteo Asola, der auf den Titeln mehrerer seiner Werke sich auf das Tridentinum beruft, ist ebenfalls im wesentlichen homophon. In der Tat sind die zwei bisher bekannten Tonsätze von Rossetto[1] wiederum homophon. (Die Äußerung Fuggers über die nach München gesandten Musikalien ist wohl zu unklar, um sie einwandfrei zur Klarlegung der Stilfrage verwerten zu können.) In solchem Zusammenhange betrachtet, bedeutet also der Name Rossetto ein Programm. Und hinter der Homophonie stand das amtliche und persönliche Ansehen eines Kirchenfürsten, der sich namentlich auch als außerordentlich befähigter Organisator und Reformator erwies. Die Auswirkung von Kunstprinzipien wird bekanntlich vielfach bestimmt von dem Gewichte der sie vertretenden Persönlichkeiten. Die Homophonie darf darum in zutreffender Weise als Borromäisches Stilideal genannt werden. Es gilt besonders in Norditalien, und zwar in dem eben genannten Sinne. Da sind wir gewiß zu der Folgerung berechtigt: Palestrina hat die homophone Schreibweise angewandt in Anpassung an das Borromäische Stilideal.

Rossetto hat (nach Eitner, Quellenlexikon) nicht nur weltliche Werke komponiert, sondern sie auch ausschließlich in Druck gebracht, und zwar gerade unmittelbar vor und während der Durchführung der Reform. Und trotzdem ist er von der Kurie in diesen Reformangelegenheiten keineswegs übergangen, sondern sogar in bevorzugtem Sinne hiezu herangezogen worden. Und nun erinnern wir uns an Palestrinas Madrigale, die i. J. 1555 im Druck erschienen sind und von 1568 ab mehrmals neuaufgelegt wurden; gedenken wir weiter der Worte „et erubesco et doleo", mit denen er in der Vorrede zu den Gesängen aus dem Hohen Lied 1584 über seine kompositorische Tätigkeit im Dienste der weltlichen Muse sich ausspricht, und endlich der Deutung, welche diesen Worten mehrfach, zuletzt mit besonderem Nachdruck von Weinmann[2] gegeben wurde: Für die Entlassung Palestrinas aus dem päpstlichen Sängerkollegium seien seine Madrigale mitbestimmend gewesen. Wen hätte eine mit solcher Begründung versehene Wendung der Dinge, bzw. eine solche Deutung der zitierten Palestrina-Worte nicht schon peinlich berührt? Indes haben auch andere Meister in ähnlichen Worten ihrer „holden Jugendeselei" gegenüber die mit dem Alter gekommene Sinnesänderung und abgeklärte Auffassung von Religion und Leben betont. In dem gleichen Sinne sind von Anfang an auch Palestrinas Worte zu verstehen. Der Fall Rossetto befreit uns noch völlig von dem künstlich heraufbeschworenen Alpdrucke und gebietet uns förmlich, den angeführten Worten ihren natürlichen und zunächst liegenden Sinn zurückzugeben. Nicht betrübliche Lebenserfahrungen haben Palestrina diese Worte in den Mund gelegt, sondern die durch den Text der Hohe Lied-Motetten unmittelbar naheliegende Gegenüberstellung von weltlicher Liebe und religiös-mystischer Liebe, dann aber auch die abgeklärte Lebensauffassung des gealterten Mannes überhaupt: dem nun gibt er hier in humanistisch emphatischer Weise Ausdruck. — Im Bilde des verehrten Meisters wollen wir auch die unwesentlichen Züge und Lebensepisoden richtig und in liebevoller Versenkung betrachten können; da sind uns auch sogenannte Kleinigkeiten, die imstande sind, unangenehme Eindrücke zu tilgen, wertvoll genug, um hier nicht übergangen zu werden.

---

[1] Carl Proske, Musica sacra, Tomus IV, Liber Vespertinus, pag. 307 ff. Der zweite Tonsatz bringt gegen Schluß bei aller technischen Einfachheit eine wahrhaft bewundernswerte Ausdruckskunst.

[2] A. a. O. S. 128 f.

Auch das Palestrinische Stilideal erfährt einige Jahre nach der Kardinalskommission eine bedeutungsvolle Hervorhebung, nicht in Worten oder unter Berufung auf eine besondere Tridentinische Gemäßheit, sondern durch gewisse Umstände. Wir meinen hier nicht unseren Jacobus de Kerle, der in seinen Konzilspreces den Stil der römischen Schule einhält und ebenfalls altertümliche Züge hineinverarbeitet, sondern den in Rom lebenden Spanier Don Fernando de las Infantas[1]. Er hat König Philipp II. veranlaßt, bei der Kurie gegen die beabsichtigte und bereits an Palestrina und Zoilo in Auftrag gegebene Bearbeitung der gregorianischen Melodien (deren Endresultat schließlich doch der „Medizäische" Choral ist) Einsprache zu erheben; und bekanntlich mit Erfolg. Ihm war es also beschieden, noch einmal für einige Zeit die gregorianische Tradition zu retten. Für seine mehrstimmigen Kompositionen (gedruckt von 1578 ab) schließt er sich nun dem Palestrinischen Stil an, hält sich hierin mit besonderem Eifer an den choralen Cantus firmus und fügt dies in seinen Druckwerken, in der Tabula Motectorum, regelmäßig bei mit den Worten „Super excelso Gregoriano cantu". Vom Boden des gregorianischen Chorals, der primär liturgischen Musik aus also betont Infantas den speziellen liturgischen Charakter, die strengere liturgische Bindung des Palestrinischen Stils.

Die Verhältnisse — so dürfen wir aus dem Lebenslauf der drei Meister mit Sicherheit schließen — haben sowohl Jacobus de Kerle als auch Don Fernando de las Infantas mit Palestrina persönlich zusammengeführt. Auch ihre Kunstanschauungen — abgesehen von den Choralarbeiten, von denen aber Palestrina anscheinend rechtzeitig wieder abstand — haben die drei Männer geeint. Dann fällt es auch gewiß nicht aus dem Rahmen einer historischen Betrachtung, wenn wir uns dazu ein Bild vorstellen: Das Stilideal der römischen Schule leuchtet hell auf; es ergießt Fluten verklärenden Lichtes über die Drei, — Jacobus de Kerle, den Retter der mehrstimmigen Musik, auf der einen, Don Fernando de las Infantas, den Retter des gregorianischen Chorals, auf der andern Seite, — in der Mitte aber Pierluigi da Palestrina, den „Fürsten der Tonkunst".

II.

Aus der modernen Strömung, aus der Brandung, die bereits Palestrina umtoste, hat sich eine neue Tonwelt erhoben. Unmöglich konnten die neu formenden Kräfte vor den kirchenmusikalischen Idealen der Palestrinazeit Halt machen. Sie

[1] Rafael Mitjana, Don Fernando de las Infantas, Teologo y Musico. Primer fasciculo, Estudio critico bibliografico. Madrid 1918, 141 S. Das Werk, das in der deutschen Musikbibliographie bisher nicht vermerkt ist, verbreitet sich besonders über des Infantas Lebenslauf, die Revision des Graduale Romanum und die spanische Intervention (dieser Abschnitt ist leider ohne Kenntnis des zweibändigen Werkes von R. Molitor, Die Nach-Tridentinische Choralreform geschrieben, obwohl das Buch sonst sich gut über die deutsche musikwissenschaftliche Literatur unterrichtet zeigt), ferner über die Frage nach weltlichen Kompositionen von Infantas, seine geistlichen Werke, das Studienwerk „Plura modulorum genera" (Tonsätze von zwei bis acht realen Stimmen), die Musikkapelle der Kathedrale zu Cordoba im 16. Jahrhundert. Das Schlußkapitel, Übersicht über die spanische Vokalkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts (Palestrina-Renaissance!), ist mit einer Notenbeilage ausgestattet: Don Alonso Ramirez de Arellana, Canon, recte & retro for 48 voices, 1765 (12 Chöre zu je vier Stimmen, über Textwort „Sanctus"). (Die Kenntnis dieses Buches verdanke ich meinem verehrten Freunde, Herrn Ighino Anglès.) Der auf der Schlußseite des Buches angekündigte zweite Band wird eine Auswahl von Kirchenwerken und kontrapunktischen Abhandlungen des Infantas bringen.

treiben auch die kirchenmusikalische Entwicklung hinein in jenen Gegensatz, der die gesamte italienische Kultur schon zu Palestrinas Lebzeiten beherrscht, in den großen Gegensatz von Renaissance, d. i. „Kunst des schönen, ruhigen Seins“ mit dem liebevollen Sichversenken in die Einzelheiten, und Barock, das „mit der Gewalt des Affektes packen will, Aufregung, Ekstase, Berauschung gibt“.

Der polychore Stil, den das Rom des neuen Jahrhunderts sich so zu eigen macht, daß um 1610 die Eigentümlichkeiten der bisherigen Schulen verwischt sind, ist an sich durchaus nicht als Veräußerlichung und Abkehr vom „echten Kirchenstil“ anzusehen. Geht er doch auf die chorale Praxis zurück, die Gesänge in Offizium und Messe, besonders die psalmodischen, auf zwei Chorhälften zu verteilen. Und muß er nicht auch als Erweiterung des Borromäischen Stilideals gelten? Vom Geiste der Liturgie entfernte sich der polychore Stil erst dort, wo die klanglichen Spielereien und Spitzfindigkeiten und Übersteigerungen, die naturalistisch-madrigalesken Echoeffekte usw. eingeführt wurden.

Der Not gehorchend und auch dem eigenen Triebe folgend, teils als Notersatz für Sänger, teils zum Zweck der Klangverstärkung und Klangfarbenbereicherung, hatte man schon längst Instrumente zur Kirchenmusik herangezogen. In einem 1611 abgefaßten Gutachten Castorios, um diese Zeit Rektor des Collegium Germanicum, findet sich die Feststellung, daß „Lauten, Theorben, Geigen und ähnliche Instrumente in den Kirchen Roms und anderwärts seit einiger Zeit allgemein üblich sind[1].

Sollte es nicht möglich sein, unter grundsätzlicher Verwendung der Instrumentalmusik und nach dem Vorbilde der „musica nuova“ einen Kirchenstil zu schaffen, der die alte Forderung nach Textverständlichkeit endlich restlos erfüllt und zugleich den bestehenden Chorverhältnissen, dem Sängermangel und Instrumentistenüberfluß, gebührend Rechnung trägt? Ist denn die Monodie in ihrem innersten Wesen der Kirchenmusik, speziell dem gregorianischen Choral, wirklich so fremd, wie es ihrer Herkunft nach scheinen möchte? Viadana, in dem kirchenmusikalischen Neuerungen aufgeschlossenen Oberitalien lebend, hatte den entscheidenden Schritt gewagt, die Prinzipien der musica nuova 1602 auf die Motette und 1607 auch auf die Messe übertragen. Und heute noch müssen wir gestehen, mit intuitiver Sicherheit hat er die innere Verwandtschaft zwischen kirchlichem Choral und weltlicher Monodie erkannt, und genial hat er die Verbindung einer nach Art der diskantbetonten figurierten Musik behandelten Melodiestimme mit instrumentaler Begleitung praktisch durchgeführt. Es war nur eine Frage der Zeit, bis der notwendige Ausgleich zwischen dem objektiven Charakter der Liturgie und dem immerhin mehr subjektiven Gehaben der musica nuova durchweg gefunden ward. Dem hatte aber Viadanas „Missa dominicalis“ bestens vorgearbeitet. Rasch stellen sich die Nachahmer und Nachfolger ein; es mehren sich die Komponisten der „Concerti ecclesiastici“, der „Motetti a voce sola“, der „Motetti concertati“. Mit dem Eifer

---

[1] Joseph Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini, Düsseldorf 1911, S. 125. Mit besonderer Reichhaltigkeit ist hier gerade die spätrömische Schule vertreten, welcher Santini auch als Komponist innerlich am nächsten stand.

Dr. Jacob Rabus, Hofprediger zu München, hat im Jubeljahr 1575 eine Betfahrt nach Rom unternommen und über sie eine ausführliche Beschreibung hinterlassen. Auch da ist mehrmals von einer „stattlichen Musica von Stimmen und Instrumenten“ die Rede; bei Erwähnung eines durch die päpstliche Kapelle ausgeführten Hochamtes gebraucht er nur den Ausdruck „stattlich figuriert“. (Siehe Karl Schottenloher, „Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575, beschrieben von Dr. Jacob Rabus, Hofprediger zu München“, München 1925, S. 63, 65, 92, 97 (Herzog Ernst, eben auch in Rom weilend, wird als besonderer Musikfreund erwähnt), 101, 108, 114 (Flagellanten), 121, 127, 147 (Indianer in Rom und ihr „Springen, Hüpfen, Singen“); auch 158 (Zeremonie einer Reliquienenthüllung in Perugia; vgl. dazu Gralsenthüllung in R. Wagners Parsifal).

des Neubekehrten ergibt sich auch Agostino Agazzari[1] dem neuen kirchenmusikalischen Ideal; und in der Vorrede zu seinem „Motectorum lib. II, Opus V“, Venetiis 1613, gegen Schluß der hier beigegebenen Basso continuo-Anweisung, bringt er es sogar fertig, die Palestrinalegende von der Rettung der Kirchenmusik durch die Missa Papae Marcelli (die er als erster literarisch festhält!) zu benützen, um den Palestrinastil zu entthronen und an seiner Stelle die Monodie zu erheben. Er läßt es deutlich erkennen: Man war mit der rein musikalischen Linienführung und Formgebung, wie wir sie als typisch für Palestrinas Personalstil gesehen haben, nicht mehr ganz einverstanden und verlangte wortgezeugte Themenbildung und sinngemäße Satzgliederung; bisher hatte man, so sagt er dabei auch, „buone compositione“, jetzt aber haben wir „vera e buona musica“, die wahrheitsgetreu und gut zugleich ist. So sehr also haben sich seit Palestrinas Tode die kirchenmusikalischen Ideale geändert.

Wie in der bisherigen Kunstentwicklung ist die Motette bei ihrer Doppelverwendung als Kirchenmusik und geistliche Festmusik, nicht zuletzt auch in Ansehung des vorerwähnten Charakters der Propriumtexte, die den Neuerungen rascher zugängige Form; sie stellt den Kunstbereich dar, auf dem sich das Eindringen der Monodie und das Ringen um den erstrebten Ausgleich abspielt. Auch die gleichfalls für Kirche und Kammer bestimmte Psalmkomposition ergeht sich in einer mannigfachen Stilistik, die man am besten und kürzesten bezeichnet als Psalmodia modulata oder „Falsi bordoni“, das sind kleine Sätze, als Modell geltend für die Verse eines Psalms und abwechselnd mit der choralen Psalmodie, ferner als Psalmus figuratus im durchimitierten Motettenstil, endlich als Salmi concertati in der monodischen Art. Die Messe ist im allgemeinen die konservative Form; aber gerade sie wird in der Übergangszeit nur wenig gepflegt.

Die meisten Tonsetzer schreiben im neuen wie alten Stil und bevorzugen dabei ersteren für Motette und Psalm, letzteren für die Messe, so Giov. Bernardo Nanino, Antonio Cifra, Gregorio Allegri, Giov. Franc. Anerio u. a. m.

In welchem Geiste das junge Geschlecht in Rom heranwuchs, läßt Giov. Andrea Angelini Bontempi erkennen, der in seiner „Historia musica“ (Perugia 1695, S. 170)[2] auf Grund eigener Erfahrungen vom Musikunterricht in Rom ein in mehrere Einzelheiten eingehendes Bild entwirft. Da nehmen die Gesangsübungen, besonders auch „Trillo“ und „Passaggi“, den ganzen Vormittag in An-

---

[1] Frz. X. Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 usw., a. a. O. S. 93. — A. Einstein, G. P. da Palestrina, Missa Papae Marcelli (Neuausgabe der Messe in „Musikalische Stundenbücher“, München 1921), S. V. — Über Agazzaris wertvolle Generalbaßanweisung und dessen Beziehungen zu Mich. Praetorius, der übrigens auch die Palestrina-Legende in Deutschland verbreitet, s. H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, 2. Aufl., Berlin (1920), S. 441 ff. — Am Schlusse von Generalbaßanweisung und Vorwort sagt Agazzari: „Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è basteuole il basso; à ciò rispondo non esser in vso piu simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole; che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono: ed anco perche non hanno vaghezza; poiche cantandosi à tutte le voci, non silente ne periodo, ne senso: essendo per le fughe interrotto, e soprapposto, anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall' altro: et che à gl' huomini intendenti, e giudiciosi dispiace: e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la Musica da S. Chiesa, da vn Somo Pontifice, se da Giouan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d' esser vitio, ed errore de' componitori, e non della Musica; ed à confermatione di questo fece la Messe intitolata; MISSA PAPAE MARCELLI. Onde se bene per regola di contraponto sono buone tali compositioni; nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose; il che nacque per non intender, in fine, & vfficio, e buoni precetti di essa: volendo questi tali star solo nell' osseruanza della fuga, ed imitation, e delle notte, e non dell' affetto, e somiglianza delle parole; anzi molti faceuano prima la musica, e poi ci applicauono le parole; e ciò basti per hora, non essendo à proposito in questo loco il discorrer alla lunga di tal materia.

[2] DTB II, 2 (J. K. Kerll, Bd. I, hrsg. von A. Sandberger), S. XII.

spruch. Vom Nachmittag ist je eine halbe Stunde dem Studium der Theorie und dem „Contrapunto sopra il Canto fermo“ vorbehalten, eine weitere Stunde den schriftlichen Kontrapunktarbeiten und den „studij delle Lettere“, die übrige Zeit dem „esercitarsi nel suono del Clavicembalo; nella compositione di qualche Salmo, o Motetto, o Canzonetta o altra sorte di Cantilena, secondo proprio genio“. Dann ging man aber auch hinaus ins Freie, vor die „Porta Angelica, verso Monte Mario“, um das Echo in seinen klanglichen Eigentümlichkeiten zu beobachten; oder man besuchte die Aufführungen in den Kirchen der Stadt und studierte da besonders die „maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fioriuano nel Pontificato di Vrbano Ottauo“ (1623—1644); zu hause machte man die „maniere“ nach und besprach sich hierüber mit dem Lehrer.

Da ist dem Palestrinischen kirchenmusikalischen Ideal im strengen Sinne nur noch ein enger Raum verblieben. Und auch der Meister, die sich ihm ausschließlich widmen, sind nur noch wenige; die Namen z. B. Giov. Maria Nannino, Francesco Suriano, Archangelo Crivelli ragen hervor. In der Hauptsache erweist sich in dieser Übergangszeit und erst recht im weiteren Verlaufe des 17. und 18. Jahrhunderts die päpstliche Kapelle als Hort der Vokalpolyphonie.

Um 1610 geht die bevorzugte Zeit der Palestrinakompositionen zur Neige; schon ist es mit Neuauflagen derselben ganz ruhig geworden. Es erscheinen noch ein paar Bücher, die erkennen lassen, daß man Palestrina zwar in seiner vornehmlichen Bedeutung als Meister der Messe zu schätzen wußte; sie enthalten aber nur weniger bedeutende Werke zu vier Stimmen. Und die Missa Papae Marcelli, die bereits populär geworden ist und die man auch trotz des Bekenntnisses zur „nuova e vera musica“ nicht mehr missen möchte, wird nach dem herrschenden Zeitgeschmacke für vier (von Anerio, 1619, und einem Anonymus), für acht (von Suriano) und für zwölf Stimmen (wahrscheinlich von Stef. Nasimbenis) bearbeitet. Auch in der päpstlichen Kapelle haben mehrere für das Offizium tenebrarum (Kartage) bestimmt gewesene Werke Palestrinas ihre Geschichte[1]. Drastischer als es Pietro della Valle in einem Briefe an seinen Freund Lelio Guidiccioni vom Jahre 1640 getan hat, könnte die nunmehrige Stellungnahme zu Palestrina nicht mehr ausgedrückt werden; und Pietro della Valle war nicht etwa ein Florentiner Schöngeist, sondern ein altansässiger vornehmer Römer. Er läßt sich also vernehmen: Die Musik Palestrinas sei zwar ehrwürdig, aber nur als historisches Denkmal in einem Museum für musikalische Altertümer.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bringt eine entscheidende Wendung der Lage und stellt das Palestrinische Stilideal in mehreren Dingen wieder her. Der polychore Stil hat sich bei dem großen Aufwand und äußeren Prunk, so mit ihm getrieben worden war, verhältnismäßig rasch erschöpft. Ein großer Teil des Interesses, das er seinerzeit dem Palestrinastil entzogen hatte, wird damit wieder frei und kann auf den nachpalestrinischen Vokalstil zurückströmen. Auch die Motette ist durch Francesco Foggia (seine Publikationen fallen in die Zeit 1645—1675) und Giacomo Carissimi (gest. 1674; seine Werke sind meist in Mss. enthalten; er ist aber von größtem Einfluß als vielgesuchter Lehrer; bei ihm sind Motette und Kantate

[1] Kandler-Baini, a. a. O., S. 98f. Da ist auch interessant, daß man die Stilistik der Missa „Panis, quem etc.“ im Messenband 1590 für instrumental beeinflußt hielt. Siehe Baini, a. a. O. S. 142, wo die Schrift des Monogrammisten „B. D.“, Dubbi etc., Roma 1655 (wohl die erste musikstilistische Schrift über Palestrina!) angeführt ist.

vollends identifiziert) an einen neuen Wendepunkt angelangt. Man empfindet nun das unabweisbare Bedürfnis, an der großen Vergangenheit die Stilprinzipen und Leistungen der Moderne nachzuprüfen. Man schaut, trotz der in engeren Kreisen verbliebenen Geltung Palestrinas, im allgemeinen mit bewußt historischem Blick auf ihn und die Hochblüte der klassischen Vokalpolyphonie zurück. In Italien ist Pitoni der typische Vertreter der historisierenden bzw. die Alten modernisierenden Musiktheoretiker. Athanasius Kircher, der als Polyhistor, d. h. in der Zusammenfassung der verschiedensten Wissensgebiete doch recht bedeutend ist, ferner Antimo Liberati, der auch unter dem Eindruck persönlicher Erinnerungen Allegris an Palestrina schreibt, weiter Giov. B. Doni, Ant. Mar. Abbatini, Giov. Mar. Bononcini und wie die Theoretiker dieser Zeit heißen — sie können nicht umhin, zu Palestrina und der alten Kunst kürzer oder ausführlicher Stellung zu nehmen.

In Deutschland[1] hatten die Meßkataloge von Palestrina nur zwölf Werke ausgeboten, Motetten, Madrigale und nur einen Messenband, zuletzt noch den vierstimmigen Antwerpener Motettenband 1613ff.[2], und von Lasso nicht weniger als 78 Werke, zuletzt noch mit besonderem Eifer den Bassus ad Organum zum Magnum Opus Musicum, den der Würzburger Organist Caspar Vincentius 1626 herausgegeben hat. Den chorischen Stil beherrscht hier Lasso, wie auch aus den Werken des Johann Nucius, den Codices Moser aus der Zeit von 1637 und 1643 (Wien und Klosterneuburg)[3] ersichtlich ist. Man war in Deutschland noch nicht des Kontrapunkts und des Chorklangs müde; zu Anfang des 17. Jahrhunderts kam sogar noch die neue Mode der Publikation mit Werken in steigernder Anordnung der Stimmenzahl auf. Und hier konnte Abbate Carlo (Eitner, Quellenlexikon I, 24) noch ein Werk wie die „Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini (!) et aliorum" (1629) veröffentlichen. In der Methodik im Schulgesang scheint Lasso bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus eine überragende Stellung eingenommen zu haben[4]. Durch die in Rom ausgebildeten Theologen, die daheim gewiß nicht in die untersten Stellen einrückten, war man natürlich auch über die dortige kirchenmusikalische Lage aufs beste unterrichtet; am Collegium Germanicum und an der Anima wirkten ja mehrere Meister, die mitten im Kampfe um die kirchenmusikalischen Stilideale standen. Und auch in Deutschland wußte man sich allmählich in solchem zeitlichen Abstande von der alten Vokalpolyphonie, daß der Lassostil bereits Gegenstand einer wissen-

[1] Um das Bild von der deutschen Musikkultur nach 1600 auch nach der Gegenseite hin zu ergänzen, sei verwiesen auf O. Ursprung, IV. Liedstudie, Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied, a. a. O., besonders S. 283ff.

[2] Das Inventar der Münchener Hofkapelle, aufgenommen nach dem Tode des Johann Kaspar Kerll (1693), das unter den Notendrucken auch einige Palestrinaausgaben nennt, siehe in DTB II, 2 (herausgegeben von A. Sandberger), S. LXXXIIIf. Nicht uninteressant ist hier das Verzeichnis der für den Neuburger Hof anzukaufenden Musikalien vom Jahre 1618; man will venezianische oder venezianisch gefärbte Musik, Palestrina ist nicht aufgeführt. A. Einstein, Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, SIMG IX (1907/08), 344f.

[3] Unter den Haupttiteln „Kirchenmusikalische Publikationen der Schola Austriaca" und „Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich": 7 Ave Maria; Marianische Antiphonen; Eucharistische Gesänge. Ferner seien hier gleich genannt: Die wechselnden Meßgesänge für die Adventsonntage; Asperges me und Vidiaquam; A. Lotti, „Studentenmesse". — Johann Nucius, Vier Motetten, hrsg. von Bernhard Widmann.

[4] Eberhard Preußner, Die Methodik im Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des 17. Jahrhunderts, AfM VI (1924), 436.

schaftlichen Dissertation wurde; ihr Titel lautet: „Dissertatio musica, exhibens Analysin harmoniae Orlando di Lasso, V. voc. cui textus est: In me transierunt &c. Juxta leges et regulas Musicae poeticae institutam, Praeside Christophoro Caldenbachio, ... respondente Elia Walthero ... Tubingae 1664"[1]. In dem der Monodie eifrig ergebenen Nürnberg hatte man schon früher, als i. J. 1643 ein historisches Konzert veranstaltet wurde[2], Lasso und seinen Stil — Palestrina ist nicht genannt — zur überholten und veralteten Kunst gezählt.

Man redet mit einem im allgemeinen zutreffenden Ausdruck von einer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzenden Palestrina-Renaissance. Ob sich die Zahl der für sie eintretenden Tonsetzer mehrte, im Vergleich zur ersten Jahrhunderthälfte, ist bisher noch nicht zu erkennen. Zunächst sehen wir, daß sich wieder stärkere Talente für sie begeisterten; wenigstens haben die Namen Tommaso Bai, Gius. Ottav. Pitoni, Matteo Simonelli, welcher sogar der „Palestrina des 17. Jahrhunderts" genannt wurde, dann Ercole Bernabei und sein Sohn Gius. Antonio, Benedetto Marcello, Antonio Lotti, Antonio Caldara usw. einen guten Klang. Auch Männer wie Alessandro Scarlatti sehen wir in diesen Reihen[3].

Eine reine Stilübernahme ist niemals möglich; für die damalige Palestrina-Renaissance so wenig, als z. B. für die heutige Bach-Renaissance, die übrigens auch ungefähr zwei Menschenalter nach des Meisters Tode einsetzt. Große Stilperioden, vollends solche Umwälzungen wie seit Palestrinas Tod, lassen sich in manchen Dingen überbrücken, aber niemals ausschalten. Aus zwei Tonwelten strömen nunmehr die Kunstanschauungen auf den Vokalsatz über. Darin liegt das Wesen des nachpalestrinischen Vokalsatzes. Von der Fünfstimmigkeit, dem Normalsatz der Musica reservata, der bei verhältnismäßig geringer Stimmenzahl die größte Mannigfaltigkeit der Stimmgruppierung gestattet, ist man fast vollständig abgekommen; überwiegende Geltung hat wieder die Vierstimmigkeit, welche die Bildung des vollen Akkordes ermöglicht und, abgesehen von der Übersichtlichkeit der Stimmführung, hinsichtlich der Stimmenzahl in der Mitte steht zwischen Monodie und Polychorie. Das „Fuggir la cadenza", die tiefer eingreifende Stimmverflechtung, dieses Grundprinzip der alten Kunst, ist oft trefflich durchgeführt; meist aber bleibt es bei einer Zusammenschiebung von schematisch kadenzierten Abschnitten, und wird in knappen Linien der neue Abschnitt aus der Kadenz herausgeführt. Eine starke Ernüchterung, eine vorwiegend verstandesmäßige Einstellung hat Platz gegriffen. Und trotz allen Bemühens bleibt der Tonsetzer durch übergenug Fäden mit der zeitgenössischen Musikkultur verbunden, durch Deklamation in kurzen Notenwerten, ein erstarrtes Kadenzwesen, kantatenmäßigen häufigen Wechsel von zwei- und dreiteiligem Takt, liedmäßige homophone Abschnitte und Reprise, Instrumentaleffekte von Solo und Tutti, instrumental be-

[1] Obiger Titel der Dissertation, die in der Lasso-Literatur bisher nicht verwertet ist, wurde aus den Angaben bei Eitner, Quellenlexikon V, 318 u. X, 166 unter den obigen beiden Namen zusammengezogen.

[2] Elisabeth A. Krückeberg, Ein historisches Konzert zu Nürnberg i. J. 1643, AfMW I (1918/19), S. 590 ff.

[3] Ansehnliches geschlossenes Material bietet Stephan Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche, Bd. I u. II Messen, Bd. III u. IV Motetten, 3. Aufl., 1907. Weitere Publikationen besonders in Proske, Musica Divina, und durch Haberl in mehreren Bänden des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs.

dingte Chromatik[1]. So stellt sich dieser Stil dar, wenn man ihn unter einem auf die Palestrinazeit eingestellten Gesichtswinkel betrachtet. Für sich genommen, ist ein im großen ganzen hochachtbarer Ausgleich zwischen alten und neuen Stilelementen geschaffen, indem z. B. die liedmäßig homophonen Teile textlich-logisch begründet sind und zur umgebenden Polyphonie wirkungsvoll kontrastieren, oder die vom Kadenzwesen her drohende Monotonie durch Chromatik ausgeglichen und der Tonsatz insgesamt durch mehrfachen Taktwechsel in Fluß erhalten wird. Dieser Charakter verbleibt nun im wesentlichen der italienischen Vokalmusik bis hin an die Schwelle des 19. Jahrhunderts.

Seit Thibaut und Rochlitz ist man gewohnt, in Antonio Lotti den glänzendsten Vertreter der Palestrina-Renaissance zu sehen. Kaum mit Recht. Er ist ganz auf harmonisches Denken eingestellt, auch dort, wo er den Stimmen Melismen zuteilt; gerade die auffallende Sprödigkeit solcher Stellen, ferner die bei ihm besonders häufigen, billigen Dreiklangsmotive, die melodischen und harmonischen Sequenzen, endlich die von ihm beliebten größeren harmonischen Freiheiten beweisen es. Auch bevorzugt er punktierte Rhythmen. Zwei Eigenschaften, die für einen Tonsetzer der Palestrina-Renaissance doppelt notwendig wären, sind ihm nur in beschränktem Maße zur Verfügung gestanden, eine frisch quellende Melodik und eine feinfühlige Unterscheidungsgabe für den Ausdruckswert rhythmischer Gestaltungen. Lotti erscheint als der Typus des anerzogenermaßen stets wohlanständigen Künstlers, der affektvolle Ausladungen, nach der Seite der starken wie weichen Empfindung hin, vermeidet, dafür aber auch nirgendshin Verstöße macht. Giuf. Ant. Bernabei dagegen ist die bedeutend vornehmere Natur. Er, der Abkömmling eines Römers, ist auch mit der Tonsprache der Palestrinazeit besser vertraut und versteht sich prächtig auf die hohen Palestrinischen Diskanteinsätze, die (nach einem treffenden Ausdruck Kroyers) eine Leuchtkraft besitzen wie „lux in tenebris", auf den charakteristischen, bei vorgehaltener Sextklausel auf der zweiten Stufe eintretenden Quintfall im Diskant, der von besonders altertümlicher Wirkung ist, auf die Gegenüberstellung von Klanggruppen mit Ober- und Unterchor usw.

Dem größten Teil der bisher publizierten nachpalestrinischen Vokalwerke sieht man deutlich an, daß sie für bescheidene Chorverhältnisse geschaffen sind. Die italienische Palestrina-Renaissance fördert zu oft nur Kleinkunst zu Tage. Nicht an theoretischen Kenntnissen oder der Erkenntnis von Palestrinas historischer Bedeutung hat es gefehlt. Gegen solche Annahmen würden Padre Martini, der bekannte Komponist, Lehrer, Theoretiker und Historiker, oder Antonio Eximeno, der in seinem Traktat „Dell' origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso etc." (Rom 1774), cap. VIII, Palestrina und der Missa Papae Marcelli einen größeren Abschnitt

[1] Das interessanteste Beispiel für das Eindringen der Chromatik in den kirchlichen Vokalsatz bietet wohl Pompeo Canniciari in amoll-Messe (Sammlung Lück I, Nr. 7) und Requiem (Haberl, Kirchenmus. Jahrbuch 1887). Hier ist im Kyrie und im Dies irae, in tonmalerischer Absicht zu den Worten „de poenis inferni", das bekannte, der Orgelmusik Sweelincks und Frescobaldis entstammende chromatische Thema verwendet. Canniciari, Kapellmeister an S. Maria Maggiore 1609 ff., stand überhaupt stark unter dem Einfluß der Orgelmusik. Die auffallend vielen Sequenzen in seinen Tonsätzen weisen noch besonders hin auf Paolo Quagliati, von 1608 ab Organist an derselben Kirche. Letzterer nimmt nun in der Geschichte der Instrumentalmusik eine besondere Stellung ein, da er als erster in der Titelgebung seiner Werke die Bezeichnung „Toccata per organo" bringt und in der „Sfera armonica" (1623, nachgelassenes Werk) das erste Gesangswerk mit konzertierender Violine gibt. (Über Quagliati als Toffatenkomponisten konnte ich benützen eine Arbeit aus dem Münchener musikwiss. Seminar von Amandus Fedder, Die Toffata in der vor-Bachischen Zeit, wofür ich dem Verf. auch an dieser Stelle nochmals herzlich danke.)

widmet, u. a. m. als Zeugen auftreten. Die Hemmungen liegen anderswo. In Italien, übersät mit kleinen und kleinsten Diözesen und Klöstern, sind die kirchenmusikalischen Kräfte zersplittert; es bringt nicht mehr die Chöre auf, um auch Werke größeren Stils zu bewältigen. Da wird die Kirchenmusik schon frühzeitig in den Strudel der Solistenkunst hineingezogen, die bereits Oper und Oratorium tyrannisiert. Das römische Provinzialkonzil 1725 sucht den a cappella-Gesang wenigstens noch für die Advent- und Fastensonntage zu retten. Das Endergebnis ist: Seit Geltung der Vierstimmigkeit als Normalsatz ist der Zugang zum großen Palestrina mehr und mehr verschüttet; was Italien von seinem größten Vokalkomponisten, von dem „Retter der Kirchenmusik" (wie er dort genannt wird) zu sehen und zu hören bekommt, ist nur ein Bild kleinen Formats. —

Da setzt nun die Sendung der deutschen Musikkultur ein[1].

Hier sind schon die Grundlagen für die Pflege einer Vokalkunst anders. Die umfangreichen Diözesen mit ihren stark bevölkerten Diözesanseminaren, die ansehnlichen Stifte und Klöster mit ihren vielbesuchten Schulen — abgesehen von den bischöflichen Hofhaltungen selbst, den auch hier vielfach vorbildlichen Kantoreien der großen Höfe zu Wien, München, Dresden — sie eröffnen für die Pflege der Vokalmusik ganz andere Perspektiven.

Durch die Berufung Erc. Bernabeis nach München, die Geltung der Werke Lottis und Caldaras in Wien usw. hatte die deutsche Musikkultur teil an der italienischen Palestrina-Renaissance. Von ihr haben, um nur unsere Größten zu nennen, Händel, Bach, Fux, die beiden Haydn viele Anregungen geschöpft. Das deutet gleichsam die Breite ihrer Einflußsphäre an. Ihre Charakteristik aber ist darin gelegen: In dem Verhältnis, wie man hier zu Lande zu Lasso und Palestrina gestanden, tritt eine entscheidende Wendung ein; von nun an steht Palestrina teils neben Lasso — so in München, Freising, Tegernsee — teils überhaupt im Vordergrund — so in Wien —. Fux schreibt den „Gradus ad parnassum" und gibt dem Hauptteil die Form einer dialogisierenden Unterweisung des Lehrers „Aloysius" an den Schüler „Josephus". Außer der hier bereits gegebenen Andeutung des Namens des Joannes Petrus Aloisius Prenestinus, als dessen Schüler unser Johann Joseph Fux sich dankbar bekennt, ist im Kapitel „De Stylo a capella" als Unterrichtsziel noch ausdrücklich umschrieben: „Cujus Styli extra controversiam Princeps est Aloysius Praenestinus, illud Musicae lumen, quem tibi imitandum ... etiam atque etiam commendo". In der damaligen internationalen Gelehrtensprache des Latein ging das Werk zuerst hinaus in die Welt (1725); es folgte eine deutsche Übersetzung von Mizler (1742), eine italienische (1761), eine französische (wann?), eine englische (1770). Der Einfluß des Gradus ad parnassum kann wahrlich kaum groß genug angeschlagen werden; heute noch gilt er als „klassische Formulierung der Lehre des reinen Vokalstils". Und Beethoven kostete diese Schule, die im wesentlichen ihm durch die Person Albrechtsbergers übermittelt wurde. Die Kontrapunktlehrbücher von Bellermann (1. Aufl. 1862) und Haller (1891) beruhen auf ihm. Die andere Großtat von Fux ist die Synthese von zeitgenössischem konzertantem Stil mit dem Palestrinastil, in der ein

---

[1] Siehe O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance usw., wo dem Zweck des Buches entsprechend, besonders die Verhältnisse in Deutschland behandelt sind.

instrumentaler Kirchenstil strengerer Richtung aufgestellt wurde[1]. Noch bei K. Ett klingt er nach. Der „Tractatus musicus compositorio-practicus" von Meinrad Spieß, Benediktiner des Reichsstiftes Yrrsee (Augsburg 1745), ist das große Unterrichtswerk, das der bayerische Zweig der Palestrina-Renaissance hervorgebracht hat. Es steht auf dem Boden der von Fux geschaffenen Synthese, setzt sich mit den zeitgenössischen Autoren auseinander, dient mit Eifer, doch nicht einseitig, den „alten modi musici ecclesiastici", „Woraus und wornach als einer Richt-Schnur eine gute Contrapunctische Gravität- und Majestätische Kirchen-Music muß eingerichtet seyn".

Die Zeit des galanten Stils, nachher des symphonischen Stils fühlten sich von der herben Diatonik des 16. Jahrhunderts und der alten Vokalpolyphonie durch Welten geschieden. Die Jahrhundertwende findet wieder eine Sachlage vor vielfach ähnlich jener, wie sie zur Zeit von Palestrinas Tode war. Man wird an die schöne Legende der Antike gemahnt: Der alternde, lebensschwache Phönix stürzt sich ins Flammenmeer, um daraus in verjüngter Gestalt emporzusteigen, und vermag nunmehr den Weg zur Sonne zu nehmen.

So setzt auch, nachdem die italienische Palestrina-Renaissance im Verklingen war, das Wirken von Kaspar Ett in München ein, und mit ihm eine Neubelebung der klassischen Vokalpolyphonie, die alsbald weiteste Kreise zieht. Die Romantik vollends hat die Begeisterung für die alten Meister, die auf katholischer wie evangelischer Seite glüht, zur hellen Flamme entzündet. Da reichen sich Deutschland und Italien die Hände; Giuseppe Baini gibt die erste quellenmäßige Darstellung von Palestrinas Leben und Wirken (1828); Franz Sales Kandler, der schon am Entstehen des Werkes Anteil genommen hatte, wird sein deutscher Übersetzer und Neubearbeiter (1834). Es folgt die Verlegung des Mittelpunktes dieser Restaurationsbewegung nach Regensburg, die Sammel- und Editionstätigkeit Proskes, die organisatorische Zusammenfassung der Anhänger des „echten Kirchenstils" im Cäcilienverein, dem das Dreigestirn voranleuchtet Witt, Haberl, Haller — der eine als Organisator, der andere als musikwissenschaftlicher Forscher, der dritte als Komponist und Lehrer im Palestrinastil. Aus den Ettschen Anfängen, die wiederum mehr den Charakter einer Lasso-Renaissance trugen, ist eine zweite, dem Ursprungslande nach deutsche Palestrina-Renaissance geworden, die dank dem vorzüglich organisierten Cäcilienverein hinausgetragen wird in alle Welt, die namentlich auch Italien zur Nachfolge anspornt.

Wir rechten hier nicht mit dem Cäcilienverein, der im Übereifer auch zu weit ging und den Palestrinastil geradezu als das einzig berechtigte kirchenmusikalische Stilideal dargestellt hat, gegen die instrumental begleitete Kirchenmusik überhaupt und gegen unsere Wiener Klassiker lange Zeit ungerecht gewesen ist. Wir deuten hier auch nur kurz an, daß wir auf Grund der Ergebnisse der neueren Choralforschung den durchweg chorischen Palestrinastil in einem unleugbaren Zwiespalt mit der primär maßgebenden choralen Formwelt sehen. In Übertragung der letzteren auf den symphonischen Kirchenstil, sowie auf den cäcilianischen orgelbegleiteten Stil kommen wir sogar zu einem neuen Stilideal, zu der zwischen Solo (für Propriumtexte, besonders Graduale und Offertorium) und Chor (namentlich für die Ordinariumtexte) wechseln-

[1] Wie vollendet dieser Stil ist, läßt die „Klosterneuburger Messe" von Fux erkennen (als Orgelmesse bearbeitet von Vinzenz Goller, herausgegeben wiederum von der Schola Austriaca; hoffentlich folgt die instrumentale Ausgabe noch nach).

den neuen Propriummesse. Wir stehen unzweifelhaft vor einem Wendepunkt in unserer Stellung zu Palestrina, vor einer neuen Phase der Palestrina-Renaissance, in welcher der Schwerpunkt von der Palestrinanachahmung auf die Palestrinapflege verlegt ist.

Jedoch nicht diese Dinge, sondern das bisherige Gesamtergebnis in Richtung der Palestrinischen Kunst schwebt uns heute vor Augen. Denn diese zweite deutsche Palestrina-Renaissance hat, nicht zuletzt durch die Musteraufführungen bei den Generalversammlungen des Cäcilienvereins der Welt auch wieder den großen Palestrina gezeigt.

Nun verwirklicht sich auch das Vorhaben des Papstes, das er acht Tage nach des Meisters Tod ausgesprochen, und erfüllt sich der Traum, den schon Baini als einer der ersten gehegt hatte: Es kommt in Deutschland eine Gesamtausgabe der Werke Palestrinas zustande. Und die Welt sieht wieder den ganzen Palestrina, sein ganzes Werk.

Die deutsche Musikwissenschaft nimmt die Palestrinaforschung auf. Der Altvater derselben ist Haberl, der u. a. auch bereits den Cod. 59 des Lateranischen Musikarchivs, den einzigen Autographenband mit Werken Palestrinas, entdeckt und erkannt hat und auf dessen Schultern auch Raffaele Casimiri steht. Nach ihm haben, um nur die bedeutendsten Forscher zu nennen, wieder Peter Wagner, Knud Jeppesen, Kurt Huber neue Wege gewiesen. Die Welt erkennt das Wesen der Palestrinischen Kunst; sie sieht Palestrina neben Lasso, sieht die Zeitgenossen, die Vormänner, die Nachfolger.

Päpste und Fürsten haben einst Palestrina geehrt; Tonsetzer unter Führung von Matteo Asola (Psalmenband 1592) haben ihm ihre Verehrung kund getan. Heute huldigt dem „Fürsten der Musik", was immer auf dem Erdkreis künstlerisch denkt und fühlt und schafft und von ihm sich religiös erbauen ließ; den Huldigungsreigen eröffnete bereits durch das bekannte Motu proprio (II, 4) der große Musikfreund und Förderer der Musik, Papst Pius X.

Ein unbekanntes Madrigal Palestrinas

Von

Alfred Einstein, München

Vor etwa zwanzig Jahren ist im Antiquariatsbuchhandel das bis dahin unbekannte vierte Buch der fünfstimmigen Madrigale von Giovanni Andrea Dragoni aufgetaucht; L. Olschki hat u. a. darüber in seiner Zeitschrift La Bibliofilia (IX, 156) zuerst berichtet und ein Faksimile des Titelblatts gegeben[1]). Es enthält unter seinen zwanzig Stücken ein unveröffentlichtes Madrigal von Palestrina. Wenn ich das kostbare Stück im folgenden vorlegen darf, so danke ich das der Freundlichkeit von Dr. Georg Kinsky, dem Konservator des Heyerschen Museums in Köln, in dessen Besitz sich das Unicum seit einer Reihe von Jahren befindet.

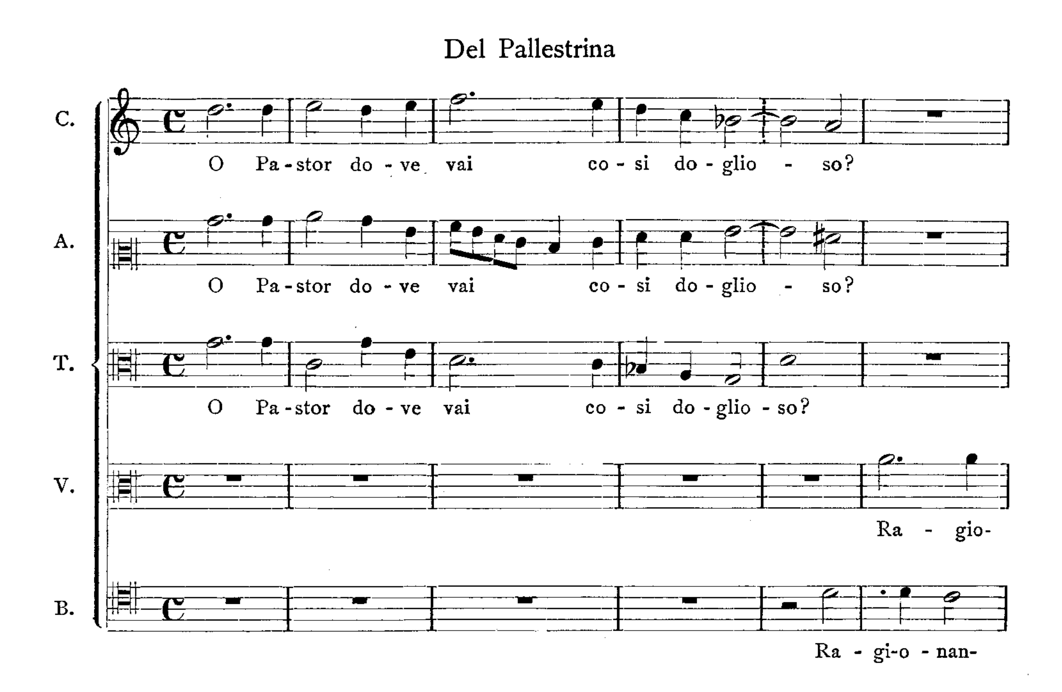
Giovanni Andrea Dragoni aus Meldola, um 1540 geboren, 1598 in Rom als Kapellmeister in San Giovanni in Laterano gestorben — 1600 gibt das Kapitel des Laterans die fünfstimmigen Motetten des toten Meisters heraus —, war Schüler Palestrinas; er rühmt sich dessen in der Widmung seines Erstlingswerkes, der fünfstimmigen Madrigale von 1575. So hat er wohl auch in seinem letzten Madrigalbuch, das ein paar Monate nach dem Tode Palestrinas erschien, durch die Beigabe eines Madrigals seines Meisters mitten unter eigenen Stücken sich und den Toten ehren wollen. Wie lange das Stück sich in seinem Besitz befand, läßt sich schwer sagen. Aber ich glaube, daß es noch aus seiner Schülerzeit stammte. Gerade um jene Zeit, zwischen 1570 und 1575, ist Palestrina in der Notierung seiner Madrigale von der misura di breve, die sein Madrigalbuch von 1555 noch ausschließlich zeigt, zur Aufzeichnung „a notte negre“ übergegangen, modern gesprochen: vom $^4/_2$-zum $^4/_4$-Takt; und unser Madrigal zeigt, bei einer Haltung, die es keinem der Stücke aus dem Madrigalbuch von 1586, geschweige denn so juwelenhaften Einzelstücken wie dem „Il dolce sonno in cui sepolto giace“ (1561) ebenbürtig erscheinen läßt, dennoch die neue Notierungsart. Daß nicht etwa Dragoni die Aufzeichnung verändert hat, scheint mir daraus hervorzugehen, daß er selbst noch in diesem Madrigalwerk von 1594 in einem Stück (13: Pensai fra queste ripe) die misura di breve anwendet.
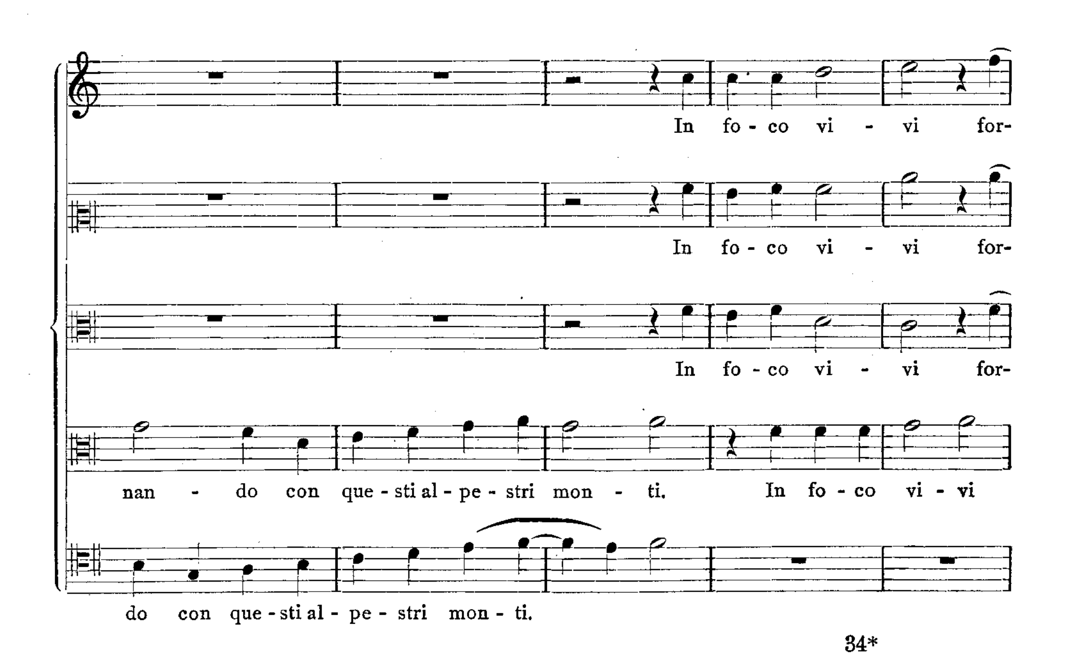
Unser Madrigal trägt den Charakter der Gelegenheitsarbeit an der Stirn. Es ist ein Abschiedsstück in Dialogform mit pastoraler Einkleidung; hinter den seltsam betonten Worten tenebre und letitia scheint sich mir die besondere Beziehung des Textes zu verbergen. Die dramatische Aufgabe ist das Besondere des Stückchens; die Unbekümmertheit, die lyrische Unbestimmtheit, mit der Palestrina die Aufgabe gelöst hat, ist das Charakteristische. Er unterscheidet Frag' und Antwort, Nymphe und Hirten, aber ohne schärfer zu individualisieren; bei der zweiten Dialogstelle wechselt er nicht einmal die Mittel. Auch sonst bietet das ganz leicht hingeworfene Stückchen kaum auffallende oder tiefere Züge; es ist nicht einmal bedeutend auf dem Neben-
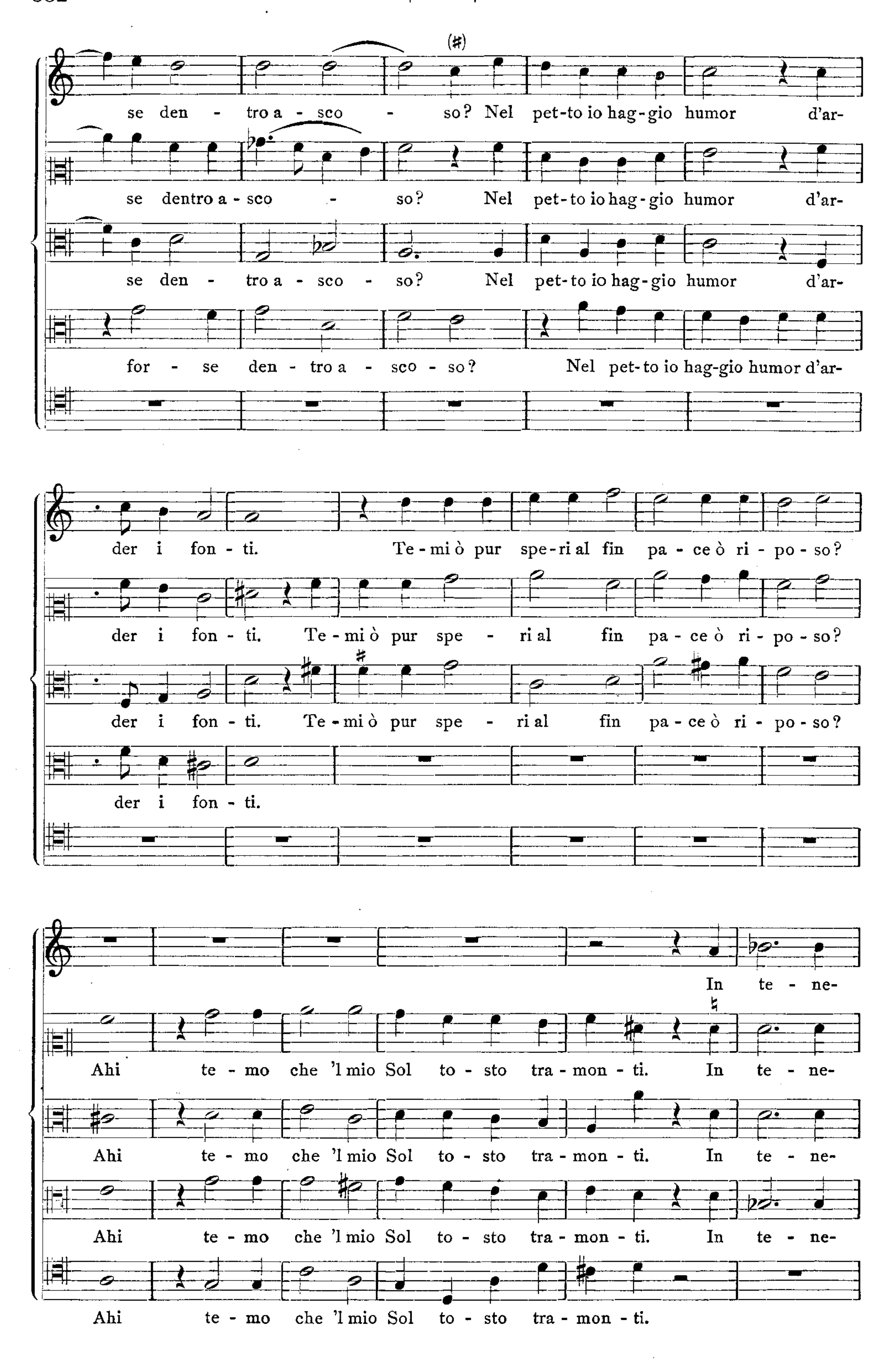
[1] Il Quarto Libro de' Madrigali à Cinque Voci, di Gio. Andrea Dragoni da Meldola Maestro di Capella di S. Giovanni Laterano. Nuouamente Composte, e dato (!) in luce. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. MDXCIIII.

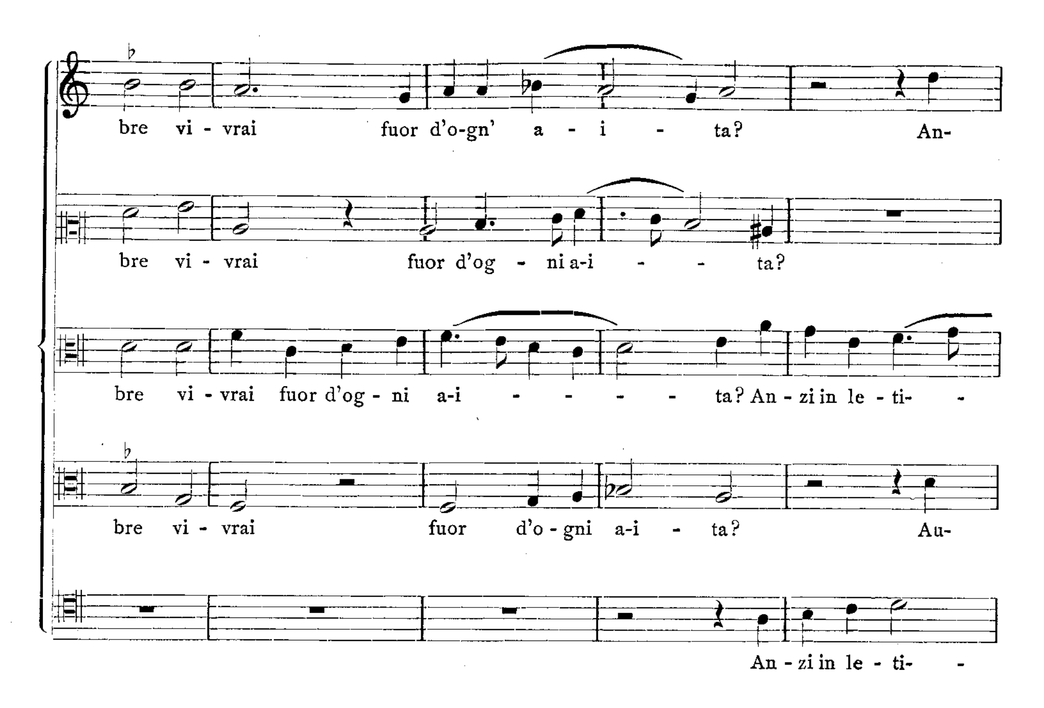
gebiete, den das profane Madrigal im Gesamtschaffen Palestrinas einnimmt. Aber — es ist von Palestrina.
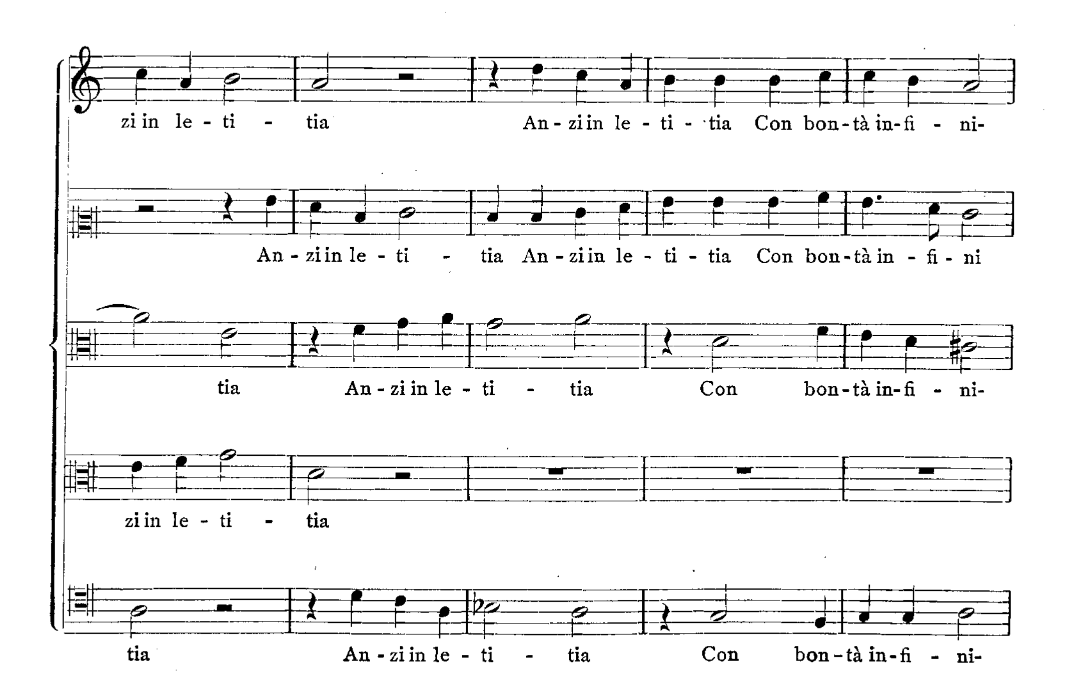
Verändert hab' ich nichts, namentlich nicht die Schlüssel. Nur die Interpunktionszeichen im Text sind hinzugesetzt.
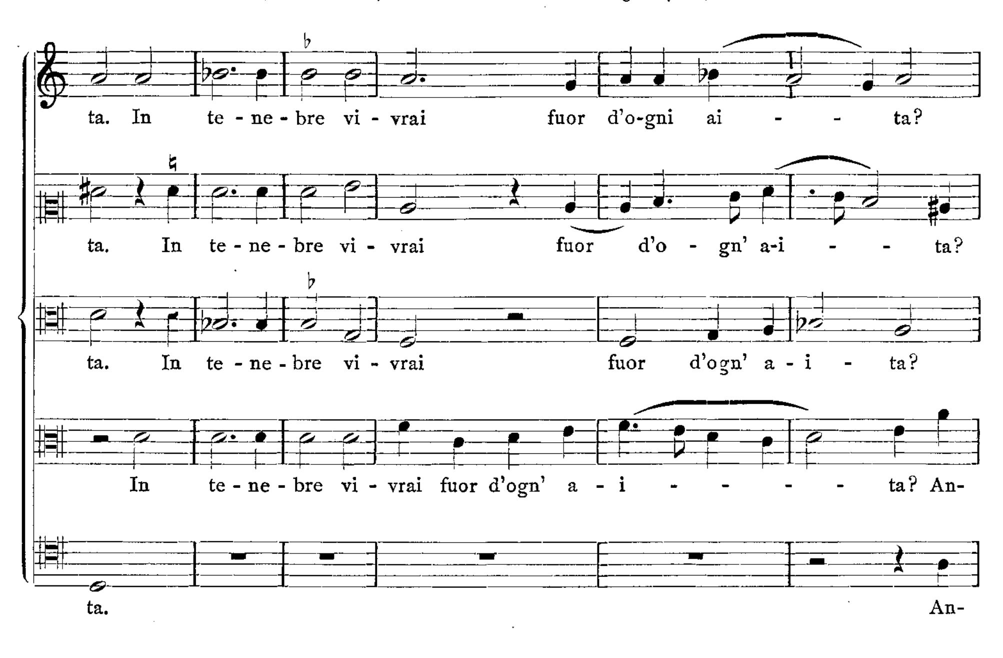


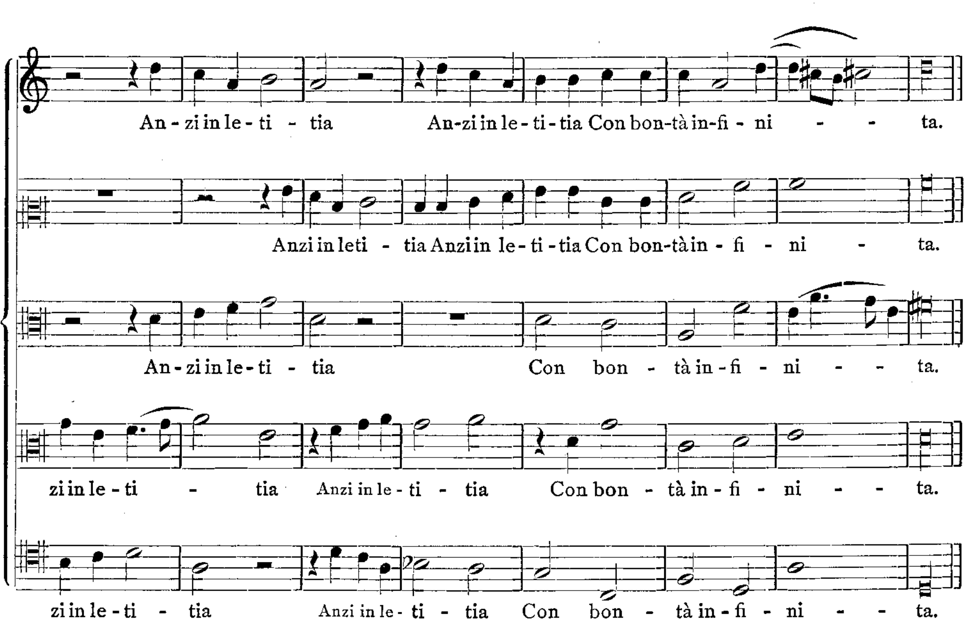



(#)
se den - tro a - sco - so? Nel pet-to io hag-gio humor d'ar-
se dentro a - sco - so? Nel pet-to io hag-gio humor d'ar-
se den - tro a - sco - so? Nel pet-to io hag-gio humor d'ar-
for - se den - tro a - sco - so? Nel pet-to io hag-gio humor d'ar-
der i fon - ti. Te - mi ò pur spe-ri al fin pa - ce ò ri - po - so?
der i fon - ti. Te - mi ò pur spe - ri al fin pa - ce ò ri - po - so?
der i fon - ti. Te - mi ò pur spe - ri al fin pa - ce ò ri - po - so?
der i fon - ti.
In te - ne-
Ahi te - mo che 'l mio Sol to - sto tra - mon - ti. In te - ne-
Ahi te - mo che 'l mio Sol to - sto tra - mon - ti. In te - ne-
Ahi te - mo che 'l mio Sol to - sto tra - mon - ti. In te - ne-
Ahi te - mo che 'l mio Sol to - sto tra - mon - ti.


bre vi - vrai fuor d'o-gn' a - i - ta? An-
bre vi - vrai fuor d'og - ni a-i - - ta?
bre vi - vrai fuor d'og - ni a-i - - - - ta? An - zi in le - ti- -
bre vi - vrai fuor d'o - gni a-i - ta? Au-
An - zi in le - ti- -


zi in le - ti - tia An - zi in le - ti - tia Con bon - tà in - fi - ni-
An - zi in le - ti - tia An - zi in le - ti - tia Con bon - tà in - fi - ni
tia An - zi in le - ti - tia Con bon - tà in - fi - ni-
zi in le - ti - tia
tia An - zi in le - ti - tia Con bon - tà in - fi - ni-


ta. In te-ne-bre vi-vrai fuor d'o-gni ai - - ta?
ta. In te-ne-bre vi-vrai fuor d'o - gn' a-i - - ta?
ta. In te-ne-bre vi-vrai fuor d'ogn' a-i - ta?
In te-ne-bre vi-vrai fuor d'ogn' a-i - - - - - ta? An-
ta. An-


An-zi in le-ti - tia An-zi in le-ti-tia Con bon-tà in-fi-ni - - - ta.
Anzi in leti - tia Anzi in le-ti-tia Con bon-tà in - fi - ni - ta.
An-zi in le-ti - tia Con bon - tà in-fi - ni - - ta.
zi in le-ti - tia Anzi in le-ti - tia Con bon - tà in - fi - ni - - ta.
zi in le-ti - tia Anzi in le-ti - tia Con bon - tà in-fi - ni - - ta.

Vergessene Dokumente aus dem musikalischen Leben Schleiermachers

Von

Walther Sattler, Holzwickede

Als neunjähriger Knabe bereitete Schleiermacher mit seinen Geschwistern in Pleß der Mutter eine rührende Geburtstagsfreude; sie traten des Morgens, als sie erwachte, an ihr Bett und sangen ihr aus dem Basedow das Lied:

Dieser Festtag Deines Lebens
Ist ein froher Tag für uns.

Bei seinem „Gang" durch die Brüdergemeine stand er jahrelang unter dem nie wieder verlöschten Eindruck der herzbewegenden Macht religiöser Musik. Wie diese Eindrücke in den „Reden" von 1799 und ihren späteren Bearbeitungen, ganz besonders aber wie sie in der „Weihnachtsfeier" von 1806 in die Erscheinung treten, bedarf noch einer genaueren Spezialuntersuchung. Dagegen handelt es sich für diesmal nur um einige von der Schleiermacher-Forschung bisher zu wenig beachtete musikalische Äußerungen aus seinen letzten Jahren, die hier, weil sie in den „Sämtlichen Werken" fehlen und den Schleiermacher-Kennern nicht immer leicht zugänglich sein dürften, zugleich ihrem Wortlaut nach mitgeteilt werden sollen.

I.

Schon in der berühmten Reformschrift Schleiermachers vom Jahre 1804, den „Unvorgreiflichen Gutachten in Sachen des protestantischen Kirchenwesens", erscheint an hervorragender Stelle auch die Musik, da die Tonkunst von Natur die beste Vorbereitung für die Religion sei, ganz im Sinne der „Reden" von 1799 und auf der Linie seiner Jugendeindrücke aus Gnadenfrei, Niesky und Barby. Zur Zeit der Übersiedlung von Stolp nach Halle beschäftigte er sich mit den gesangpädagogischen Theorien Zöllners, eines Vertreters der sogen. „Nationalerziehung", und Zelters, der seinem Lehrer Fasch seit einigen Jahren in der Leitung der Berliner Singakademie gefolgt war und eben damals eine auch von Goethe beifällig aufgenommene Reformschrift über das Kunstwesen in Preußen verfaßt hatte.

Während Ludwig Natorp in seinem Seminarentwurf von 1812 einen eigenen Musiklehrer für das Seminar nicht vorgesehen hatte, bemerkt Schleiermacher in seiner ablehnenden Kritik des Natorpschen Seminarentwurfs ausdrücklich (mit Rücksicht auch auf das Organistenamt der Schullehrer): „Übrigens aber ist die Musik ein viel zu wesentlicher Teil des Unterrichts, als daß man sich in Absicht seiner auf Männer in andern Ämtern verlassen dürfte; sondern es muß durchaus darauf gesehen werden, daß wenigstens einer von den ordentlichen Lehrern des Seminars imstande sei, den musikalischen Unterricht zu erteilen"[1].

---

[1] G. Thiele, Die Organisation des Volksschul- und Seminarwesens in Preußen 1809—1819. Mit besonderer Berücksichtigung der Wirksamkeit Ludwig Natorps [Sammlung von Abhandlungen aus dem Gebiete der wissenschaftlichen Pädagogik, hrsg. von E. Spranger, I], 1912, S. 202.

Später sollte Schleiermacher Gelegenheit finden, auf dem Gebiet der Gesangbuchreform einen Teil seiner theoretischen Forderungen in die Praxis umzusetzen, als ihn die erste Berliner Kreissynode zum Mitglied der Gesangbuch-Kommission wählte, die 1827, nach neunjähriger intensiver Arbeit dem dortigen Konsistorium die Grundsätze mitteilte, die bei der Abfassung des sich seiner Vollendung nähernden Gesangbuchs zugrunde gelegt waren[1].

Beim Antritt seines Predigtamts an der Dreifaltigkeitskirche hatte er den Gemeindegesang in sehr beklagenswertem Zustand gefunden und sich auf mancherlei Weise um Reformen bemüht[2].

„Mit Genehmigung eines hohen Ministerii der geistlichen Angelegenheiten" erschien endlich 1829 im Verlag von G. Reimer in Berlin das neue „Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen". Der spezifische Anteil Schleiermachers an diesem Ergebnis mühsamer Kommissionsarbeit wird kritisch einwandfrei erst dann zutage treten, wenn Klarheit erzielt ist über die innige Wechselwirkung zwischen dieser praktischen Arbeit einerseits und den ästhetischen Theorien anderseits, wie sie Schleiermacher in fortschreitender Entwicklung in seinen Vorlesungen von 1819, 1825 und 1832/33 darzustellen suchte: seine Absicht, die Ästhetik eigenhändig noch als selbständiges Werk druckreif zu gestalten, konnte leider nicht mehr verwirklicht werden[3].

Das Gesangbuch von 1829 wird eingeleitet von der hier folgenden, unverkennbar aus der Feder Schleiermachers stammenden, die teilweise schon von der zeitgenössischen Kritik scharf angegriffenen Prinzipien der Kommissionsarbeit kurz zusammenfassenden

Vorrede.

Seit geraumer Zeit hat sich namentlich in der hiesigen Hauptstadt ein beharrliches Verlangen ausgesprochen, daß aus dem reichen Liederschatze, welcher ein eigentümliches und ausgezeichnetes Besitztum der deutschen evangelischen Kirche ist, eine dem gegenwärtigen Bedürfnisse angemessene Auswahl getroffen werden möchte, die das Vorzügliche der einzelnen vorhandenen Liedersammlungen möglichst in sich vereinigte. Dieses Verlangen wurde auf Veranlassung der obersten geistlichen Behörde von der im Jahre 1817 hier versammelten Kreissynode ernstlich erwogen; demzufolge aus den Mitgliedern dieses Vereins unter höherer Genehmigung eine besondere Kommission gebildet und beauftragt wurde, nach Maßgabe der allgemeinen, von der Synode festgestellten Grundsätze, den vorliegenden Liederstoff jenem Zwecke gemäß zu bearbeiten, worauf die Kommission ihr Geschäft sofort mit Freudigkeit begann. Sie erlitt während ihrer Arbeit durch das Ausscheiden der in das Land der Vollendeten abgerufenen Pröpste Hanstein und Ribbeck einen tief betrauerten Verlust, suchte solchen jedoch durch die Wahl andrer Teilnehmer zu ersetzen, und ihr gegenwärtiger Bestand ist aus den Namen der Unterzeichneten zu ersehen.

Unter die Aufgaben selbst, welche der Kommission gestellt waren und die sie zu lösen wenigstens mit anhaltendem Fleiße bemüht gewesen ist, gehörte zunächst eine sorgfältige Berücksichtigung der älteren Kirchengesänge aus dem

---

[1] F. Bachmann, Zur Geschichte der Berliner Gesangbücher, 1856, S. 218ff.

[2] S. Lommatzsch, Geschichte der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, 1889, S. 96f.

[3] SW. III 7 (auf Grund v. Nachschriften d. Vorlesungen v. 1832/33), S. 366—429 (Musik), 626ff. (Poesie; 661 Kirchenlied).

Zeitraume von der Reformation an bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, von denen in möglichst beträchtlicher Anzahl diejenigen ausgewählt werden sollten, welche sich durch Tiefe der Empfindung und kräftigen Ausdruck der frommen Gesinnung auszeichnen und besonders in der hiesigen Stadt und Provinz unter die bekannten und geschätzten Kernlieder gerechnet werden. Eine gleiche Rücksicht war ferner der Kommission auf diejenigen neueren Kirchengesänge empfohlen worden, die wegen ihrer weiten Verbreitung bereits eine Art von Bürgerrecht haben, vorausgesetzt, daß es ihnen nicht an allem dichterischen Werte mangle, noch die darin enthaltene Moral zu abgeschlossen und unverbunden mit der christlichen Glaubenslehre erscheine, noch diese Lieder sich mehr für die häusliche Erbauung als für den kirchlichen Gebrauch eignen, in welchen Fällen der Kommission unbenommen blieb, den Ausfall derselben durch andere, weniger bekannte Lieder neuerer Zeit zu ergänzen, denen eine günstige Aufnahme gewünscht werden mußte.

Fürs dritte lag den Unterzeichneten ob, von den verschiedenen Auffassungsweisen der christlichen Glaubenslehre keine ausschließlich zu begünstigen, aber auch keiner ihre Stelle zu verweigern, die als Äußerung des frommen Gefühls sich mit der evangelischen Wahrheit und mit dem Wesen eines kirchlichen Buches in Einklang bringen läßt. Was viertens die Melodien betrifft, so sollte das neue Gesangbuch dazu beitragen, den vorhandenen großen Reichtum musterhafter Choräle in Gebrauch zu erhalten, und es sollte zugleich da, wo zu demselben Liede mehrere Melodien gesungen werden können, jederzeit diejenige vorgezeichnet werden, welche für den Inhalt, die Zeit und den Ort die angemessenste ist. Zuletzt lag es keineswegs in der Überzeugung der Synode, daß in Gesangbüchern dieser Art, welche nicht den Bedürfnissen der wissenschaftlichen Forschung, sondern allein der öffentlichen Erbauung sowohl der jetzt lebenden als der nächstfolgenden Geschlechter gewidmet sind, an den aufgenommenen Liedern durchaus nichts geändert werden dürfe. Vielmehr sollte zwar jedem Liede sein eigentümliches Gepräge gelassen, aber die schonend bessernde Hand unbedenklich angelegt werden, wenn die natürliche Gedankenfolge in einem Liede zu auffallend vernachlässiget war und dennoch der Inhalt auf eine leichtere und einfachere Weise geordnet werden konnte; wenn die Melodie notwendig einen Ruhepunkt gebot, wo im Texte die Periode oder der Satz noch keinen Schluß enthielt — auf welchen dem Gefühle so unangenehmen und für die Andacht beim Gesang so störenden Übelstand auch die vorzüglichsten Liederdichter nicht sorgsam genug geachtet haben und dessen Entfernung ebenso notwendig als meistens sehr schwierig ist —, endlich, wenn der Ausdruck sprachwidrig oder für den guten Geschmack anstößig oder nicht verständlich genug gefunden ward.

Diese Grundsätze hat die Kommission bei der Vollziehung ihres Auftrages zwar beständig vor Augen gehabt, aber auch die Überzeugung erlangt, daß jedes Unternehmen dieser Art noch weit von der beabsichtigten Vollkommenheit entfernt bleiben und nimmermehr den so sehr verschiedenen Anforderungen und Erwartungen aller einzelnen Beurteiler entsprechen werde.

Nach vollendeter Arbeit ist die Handschrift dem Königlichen Consistorio der Provinz Brandenburg übergeben, von demselben geprüft und mehrere Monate hindurch in dessen Geschäftslokale zur Einsicht der Sachverständigen ausgelegt, hernach aber dem Königl. Ministerio der geistlichen Angelegenheiten überreicht worden. Nachdem nun diese hohe Behörde zum kirchlichen Gebrauch dieses Gesangbuches die erbetene Genehmigung erteilt hat, so erscheint es hiermit in Druck, und es bleibt uns daher nur noch die eifrige Bitte zu Gott übrig, daß er den vieljährigen auf dieses Gesangbuch verwendeten Fleiß nicht ungesegnet lassen, dieser in der Lauterkeit der Liebe dargebotenen Gabe die Herzen der Glaubensgenossen zuwenden und, wo sie Eingang und Annahme findet, unter christlichen

Gemeinden dazu reiches Gedeihen geben wolle zur Beförderung des Reiches Christi und zum Preise seines hochgelobten Namens.

Berlin, den 25. August 1829.

Brescius. Küster. Marot. Neander.
Ritschl. Schleiermacher. Spilleke.
Theremin. Wilmsen.

Ausführlicher äußerte sich Schleiermacher im folgenden Jahr über die in diesem Vorwort angedeuteten Grundsätze der Gesangbuchbearbeitung, im Zusammenhang mit einer kritischen Sichtung der inzwischen erschollenen lobenden und tadelnden Stimmen, in einem freundschaftlichen Schreiben an ein früheres Mitglied der Gesangbuchkommission, mit der wehmütigen Erinnerung: „Sie wissen, ich habe in meiner Jugend auch eine Periode mutwilliger Kritik gehabt zu den schönen Zeiten des Athenäum"[1].

Beim Vergleich dieser Schrift Schleiermachers mit den Andeutungen jener Vorrede von 1829 darf nicht außer acht gelassen werden, daß er hier in erster Linie als Beauftragter einer Kommission redet.

Übrigens erschien im Todesjahr Schleiermachers zu dem neuen Berliner Gesangbuch eine sinnreich und fleißig bearbeitete Konkordanz, deren Herausgeber mit Sachverständigen, besonders mit Bearbeitern des Gesangbuchs und unter diesen auch mit Schleiermacher konferiert hatte. Die Anlage dieses „Wegeführers" ergibt sich aus folgender Übersicht:

A. Inhalt des Gesangbuchs, bis ins einzelne ausgeführt, mit einem besonderen „Register für Kinder, wonach sie sich ein Gesangbuch selbst schreiben mögen": a) für jüngere und ältere Kinder (die Milch des Wortes), b) für Kinder reiferen Geistes.

B. Melodien-Register (Anweisung für die nicht nach Noten Singenden, statt der über den Liedern des Gesangbuchs vorgeschriebenen Melodien die für sie bekannteren zu finden).

C. Perikopen-Register, oder Lieder-Nummern, die mit den Sonn- und Festtags-Evangelien und Episteln übereinkommen.

D. Allgemeines Wort- und Sachregister, „enthaltend alle erhebliche, merkwürdige Ausdrücke jedes Verses im Gesangbuche, um jedes Lied, dessen Anfang man vergessen hat, und überhaupt zu jeder christlichen Betrachtung übereinkommende Liederstellen zu finden; auch ist der Inhalt der Lieder angegeben".

Am Schluß findet sich ein „Verzeichnis einiger Liederdichter, nebst deren Sterbejahr und den Nummern von einigen ihrer sehr wertvollen Lieder".

Das Vorwort erwähnt ein an den Verleger Reimer gerichtetes Handbillet Schleiermachers, das seine lebhafte Teilnahme an der Konkordanz bekundet, sowie eine mündliche Äußerung des Heimgegangenen:

Größere Werke dieser Art kommen in die Hände nur von sehr wenigen. Das Zusammentragen mehrerer sinnverwandten Ausdrücke übt den Scharfsinn. Meine Katechomenen sollen für meine an sie gerichteten Vorträge passende Lieder-

[1] Über das Berliner Gesangbuch. Ein Schreiben an Herrn Bischof Dr. Ritschl in Stettin, 1830, S. 60 = SW. I, 5, S. 665.

stellen in dem Wegeführer ausforschen. Gute Lieder sind eine gute Mitgabe fürs Leben; Entscheidendes hat oft ein Kernspruch in entscheidenden Augenblicken geleistet".

Diesem auch für die Unterrichtspraxis Schleiermachers bedeutsamen Ausspruch fügt der Herausgeber seinerseits den Wunsch hinzu: „Möge diese Stimme tief in dem Herzen vieler nachhallen, als die Stimme eines frommen und getreuen Knechtes, der eingegangen ist zu seines Herren Freude, und den er über viel setzen wird"[1].

II.

Kurz nach dem Tode Schleiermachers veranstaltete die Berliner Sing-Akademie im Februar 1834 eine Trauerfeier zu Ehren des Mannes, der ihr fünfundzwanzig Jahre als Mitglied angehört und sich auf mancherlei Weise um ihre innere und äußere Entwicklung verdient gemacht hatte.

Auf die Reformschrift Zelters vom Jahre 1804 über den Zustand des Kunstwesens in Preußen hatte Schleiermacher, wie wir gesehen haben, schon bald nach ihrem Erscheinen anerkennend hingewiesen. Schleiermachers gedenkt Zelter zuweilen im Briefwechsel mit Goethe, dem er im Tode schon so bald folgen sollte: Schleiermacher gedenkt dieser schmerzlichen Tatsache ausdrücklich in seiner am 18. Mai 1832 gehaltenen, offenbar nur mangelhaft überlieferten Rede. Bei der Vollendung des von Schinkelschem Geist durchwehten eignen Hauses der Sing-Akademie hatte Zelter die im Erdgeschoß gelegene Wohnung bezogen. Bei der Trauerfeier im Saal der Sing-Akademie wurden von 250 Mitgliedern die Choräle „Wen hab' ich sonst als dich allein" von Graun und „Wenn ich einmal soll scheiden" von J. S. Bach gesungen.

Rede am Sarge Zelters[2].

Unsere Hülfe und Anfang sei im Namen des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat. Amen.

Vieles, meine verehrten Anwesenden, hat der, dessen Leben unter uns so viele Freude und Heiterkeit verbreitet, leiden müssen in dem letzten Kampf des Lebens, aber verglichen mit dem langen und schönen Wirken desselben, doch in so kurzer Zeit, daß die mehrsten unter uns Krankheit und Tod desselben getroffen hat wie ein Blitzstrahl. Ist die Betäubung vorüber, dann besinnen wir uns erst, wen er getroffen, was er uns geraubt, was uns übrig geblieben. Welche kräftige Natur war nicht der, mit dessen entseelter Hülle wir uns jetzt den letzten Weg anzutreten bereiten. Wie hat er sich seit seiner frühesten Jugend mühevoll mit unwiderstehlichem Treiben hindurchgedrängt in das Heiligtum der Kunst! wie kräftig, wie unverändert ist er fortgeschritten auf dem gewählten ernsten Wege! Wie hat er schon in früher Zeit diesen der heiligen Kunst geweihten Verein mit Ernst und Treue aus den Händen des Lehrers empfangen und ihn in seinem Sinn und Geist fortgeführt! wie treu hat er die einzelnen geleitet und gebildet zu dem gemeinsamen Zweck! wie so umsichtig und sorgsam das Ganze gepflegt! wie hat er sich nie entfernt aus dem edelsten Gebiet der Kunst! wie hat er sich nie gekümmert um Anerkennung von andern und um anders

[1] Wegeführer in das neueste Berliner Gesangbuch. Nachschlagewerk, um für jede Art christlicher Betrachtungen gemäße Liederstellen zu finden. Handreichung auch dem Ungelehrten. Berlin, bei G. Reimer, 1834, S. V f.

[2] M. Blumner, Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin, 1891, S. 193—195.

Gesinnte! wie ist er in der freien Betrachtung der Dinge, wir können wohl sagen: ohne es selbst zu wissen, einer unserer ersten Meister geworden in der vaterländischen Sprache!

Wie mannigfaltig ist er auch geprüft worden in dem engen Kreise des häuslichen Lebens! wie hat er jedes, auch das schmerzlichste Weh getragen mit der schmerzlichsten Betrübnis und Teilnahme, ohne je weich dadurch gemacht zu werden! daß wir von ihm wohl mit Recht sagen können: er konnte wohl gebeugt, aber nicht gebrochen werden. Nur als das Band eines langen, ununterbrochenen Austausches der Gedanken, der ihn mit einem der großen Männer unseres Jahrhunderts verband, abgerissen ward, da traf ihn auch dies zwar in gleicher Weise, aber es war ihm zugleich der freundliche Wink, der Ruf eines Freundes aus dem Leben hinweg; da klangen ihm die Töne des Dichters ins Ohr:

Wie Gras auf dem Felde sind Menschen dahin,
Wir blühen nur wenige Tage,
Gehn wir verkleidet einher.
Der Adler besuchet die Erde; doch dauernd nicht,
Schüttelt vom Flügel den Staub
Und kehret zur Sonne zurück.

So in der Rückkehr begriffen, gedachte er der vorangegangenen Lieben, der Gehülfen und Genossen der Kunst, als wäre er bereit, Aufträge an sie mit hinüberzunehmen in jenes Jenseits. Mit solchen Reden beschwichtigte er nicht bloß das in uns, was den Tod fürchtet, nein, sie stimmten überein in ihm mit dem Worte des Heilands, seines himmlischen Erlösers, der da sagt: „Vater, ich will, daß, wo ich bin, auch die bei mir seien, die du mir gegeben hast“[1]. Es gibt für jeden unter uns auch noch eine irdische Zukunft, beschränkt für die meisten auf einen kurzen Zeitraum und auf den engen Kreis der Lieben, mit denen sie verbunden waren durch die Bande der Natur und der Freundschaft, aber auch auf dem größeren Gebiete des öffentlichen Lebens und der Kunst. Wohl dem, der auch in dieser Beziehung nicht beschränkt gewesen ist auf einsame Meisterschaft und auf das, was er darbringt als Meister in einem beschränkten Kreise! wohl dem, der sein Andenken und sein Ansehen gründet auf das gemeinsame Leben und Wirken für ein Größeres und Höheres! Dies war das schöne Los unseres Freundes.

Diesem Verein, den er so viele Jahre geleitet, in dem er mit rastlosem Eifer dem höheren Ziele der heiligsten unter den Künsten nachgestrebt, der immer nur gewidmet war dem Ausdruck der innigsten, wahrhaftigsten, christlichsten Frömmigkeit, diesem hat er den größten Teil seines tätigen Lebens geweiht, und sein Andenken wird fortbestehen, nicht bloß solange dieses schöne Gebäude fortbestehen wird, sondern solange die Kunst, die herrlichste Dienerin der Kirche, kunstliebende Menschen in begeisterter Frömmigkeit vereinen wird, so lange wird dieser hier leben. Mit diesem Bewußtsein ist er aus dem Leben geschieden, anerkannt von der Treue und Liebe aller, die ihn kannten und irgend in das Bereich seiner Wirksamkeit traten.

So möge denn auch der Wunsch des Sterbenden in Erfüllung gehen, daß dieser Verein in seinem Streben und Wirken fortbestehen möge, daß ein ebenso reines, so wahrhaftes Gemüt, voll gleichen Eifers für die Kunst und heiligen Berufs, an seine Stelle treten möge und daß von hier aus die Erhaltung der Kunst und die Erbauung christlicher Frömmigkeit fortgehen möge in ungestörter Folge, wie in seinem Leben. Mit diesen Wünschen wollen wir ihn geleiten, dankbar dem, der ihn uns gegeben und nach seiner Weisheit ihn durchs

[1] Joh. 17, 21; vgl. Schleiermachers Grabrede für seinen Sohn Nathanael (21. Nov. 1829), Pr. IV, S. 839.

Leben geführt hat, voll des Bewußtseins, welchen erquickenden Schatz als Beispiel wir haben in seinem Bilde und wie auch er teilgehabt an allen Wohltaten der göttlichen Führung, worauf wir alle unser Vertrauen und unsere Hoffnung der Seligkeit gründen. Amen.

Der lange Trauerzug, bestehend aus Zelters Verwandten und Mitgliedern der Akademie der Künste, der Sing-Akademie und des Maurergewerks, bewegte sich, wie Zelters getreuer Schüler, Otto Nicolai berichtet, nach dem Sophienkirchhof, wo unter Posaunenschall — auch wurden noch zwei Choräle für Männerstimmen gesungen und von Schleiermacher einige Gebetsworte gesprochen — die Einsenkung erfolgte. Auch Fürst Anton Radziwill, der einst in dem geselligen Stägemannschen Zirkel mit Reichardt verkehrt hatte, war zu Fuß mit dem Zuge hinausgegangen und „half den Sarg Zelters, den er im Leben als Künstler geliebt und als Mensch geehrt hatte, treulich mit Erde bedecken“[1].

III.

Binnen Jahresfrist mußte die Sing-Akademie zu Ehren eines ihrer wärmsten Gönner unter den Freunden Zelters eine Trauerfeierlichkeit veranstalten. Am 7. April 1833, in der Osternacht, starb plötzlich Fürst Anton v. Radziwill, der als Sänger, Violoncellist und Komponist ein nicht geringes Talent entfaltet hatte und dessen Kompositionen zu Goethes Faust in dem Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe immer wieder erwähnt werden.

Das Programm der Trauerfeier, für dessen Vorwort die Autorschaft Schleiermachers leicht zu erweisen ist, enthält außer dem Crucifixus von Lotti (Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est) und der Missa pro defunctis von Mozart die Osterchöre aus Goethes Faust, deren ersten („Christ ist erstanden“) die Sing-Akademie schon 1810 gesungen hatte und über den Zelter im Jahre 1816 an Goethe berichtet[1]:

> Christ ist erstanden: Gut und fortschreitend gegeben, wiewohl nicht kirchlich genug. Orgel-, Chor- und Glockenartiges wird sich jedoch noch herstellen lassen. Da er keinen Begriff von dem Innern der äußern Kunst hat, so sucht er im Fernen, was ihm vor den Füßen liegt. Einer hat ihm eine Glocke angeboten, die er auch nutzen will; es fehlt ihm jedoch nicht an Geschmack, ich lasse ihn dies versuchen, und er kommt gewiß davon zurück.

Schleiermacher, der selbst nicht weniger als siebenmal am Geburtstag Friedrichs des Großen bei der Feier der Akademie der Wissenschaften die Festrede gehalten hat, gedenkt in seinem durch feine Gewandtheit des Urteils ausgezeichneten Nachruf für Radziwill auch des Stifters der Sing-Akademie und seiner Verehrung für den großen König, als dessen Akkompagnist er einst an den Hof nach Potsdam gekommen war; Fasch (1736—1800), dessen von Zelter pietätvoll verfaßte Biographie schon 1801 erschienen war, erhielt übrigens erst lange nach seinem Tode ein Grabdenkmal, das am 27. August 1833 auf dem Jerusalemer Kirchhof am Halleschen Tor feierlich eingeweiht wurde und eine Inschrift aus Psalm 40, 2. 4 trägt.

Schleiermachers Würdigung des Fürsten Radziwill hat folgenden Wortlaut[3]:

---

[1] G. R. Kruse, Otto Nicolai [1910], S. 26/27 (Faksimile).

[2] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, ed. L. Geiger I [1902], S. 448.

[3] Feier zum Gedächtnis Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Anton Radziwill in der Sing-Akademie am 29. April 1833 (Berlin 1833), S. 3—7.

Wenn unsere gleichsam gesetzmäßige Totenfeier sich diesmal über das gewöhnliche Maß hinaus erweitert, so genügt sich darin nur das gemeinsame Gefühl unseres ganzen Vereins von der Größe des Verlustes, den wir durch das Hinscheiden des durchlauchtigen Fürsten erleiden, dessen Gedächtnis diese Feier gewidmet ist. Nicht als ob seine erhabene Stellung auch von uns eine besondere Art der Huldigung erheische, oder als ob wir uns anmaßen wollten, in unserm Trauergesang auch alle Trefflichkeiten seines Geistes und Herzens und die Fülle seiner bürgerlichen Tugenden oder die Zauber seines häuslichen Lebens als ein Gut, das auch wir besaßen, mit zu feiern; oder gar als ob wir mit unsern Empfindungen zugleich auch die Schmerzen derer ausdrücken könnten, die die dem Vollendeten in den heiligsten Beziehungen am nächsten standen, oder auch nur derer, die sich in ihren öffentlichen und persönlichen Angelegenheiten seiner Gewogenheit, seiner Unterstützung, seines wohltätigen Sinnes zu rühmen hatten, — sondern streng stehen bleibend bei seinem Wirken für die Kunst, die uns verbindet, und bei seinem unmittelbaren Anteil an unserm Verein. Die Kunst kennt keine äußere Hoheit, sondern hat nur das gleiche Maß für alle ihre Jünger und Freunde. Das hat am besten der edle Fürst selbst bewiesen, der auf unserm Gebiet auch ohne alle andere Rücksicht, nur nach diesem Maß einem jeden seinen Beifall, sein Wohlwollen, seine leutseligen Ermunterungen zuteil werden ließ. Aber wenn wir uns vergegenwärtigen, wie in früherer Zeit der Stifter unseres Vereins dem großen König, ohne irgend von den Eigenschaften des Herrschers und des Helden dabei mit ergriffen zu sein, rein seines künstlerischen Geistes und Wertes wegen mit der zärtlichsten Verehrung zugetan war und wie diese Erinnerungen ihm ein köstliches Kleinod blieben bis an das Ende seines Lebens, — wie eigen müssen wir es empfinden, daß auch diesem Verein, in welchem der Geist des Stifters immer fortwirken möge, ein ähnliches Verhältnis beschieden gewesen ist, so viel treuer, schöner, gegenseitiger, als die Verschiedenheit der äußeren Umstände, als der mildere, minder trennende Geist der Zeit es gestattet. Und solange unter uns noch leben werden, die sich an dem fein gebildeten Sinn, an dem geläuterten Geschmack dieses erlauchten Hauptes erquickt haben, die sich seiner sicheren Ausübung seiner geistvollen Hervorbringungen erfreuen konnten, so lange werden auch diese teuren Erinnerungen ein Gemeingut unseres ganzen Vereins bleiben; und wenn durch solche begeisterte Überlieferung freilich auch der Schmerz über den Verlust noch lange nachschwingt, so wird auf der andern Seite das Andenken des teuern Fürsten auch um so länger fortwirken, um uns die richtige Erkenntnis unseres Ziels zu bewahren, unsern fortstrebenden Eifer rege zu halten, die Reinheit unserer Ausübung zu fördern und vorzüglich auch unsere Wachsamkeit zu schärfen gegen das Verderben, welches von so vielen Seiten her sich in das reine Gebiet der Kunst einzuschleichen sucht.

Unser Verein beruht von der einen Seite auf der Erfahrung, daß in unserer Kunst nur durch große Vereinigung frei zusammenwirkender Kräfte Bedeutendes geleistet werden kann, von der andern auf der innigen Überzeugung, daß für die Tonkunst ihre Beziehung zu dem Heiligen auch das wahre Heiligtum ist, auf dem die Sicherheit ihres Bestehens und die Stetigkeit ihrer Fortentwicklung vorzüglich beruht und von welchem aus auch ihre anderen Bestrebungen am richtigsten verstanden und am würdigsten geleitet werden; und wer wollte verkennen, daß gerade dieses auch der eigentümliche Geist war, der sich in dem künstlerischen Streben unseres Vollendeten kundgibt? Aus der lautern Frömmigkeit seines Gemüts ging seine Vorliebe für den ernsten und großen Stil in unserer Kunst hervor, und dieser verdanken wir die schützende Liebe, die rege mitwirkende sowohl als auch alle unsere Ereignisse mitempfindende Teilnahme, welche er so viele Jahre hindurch unserm Verein zugewendet hat, und die Freude, die er darin suchte, jedes in unserm Kreis entwickelte und darin auf-

kommende Talent durch aufmunternde Anerkennung zu froher Erscheinung zu bringen.

Die geistliche Musik, der unser Verein ausschließend gewidmet ist, ruht freilich auf dem sichern Grunde der Frömmigkeit des deutschen Volkes, des Anteils, den die Tonkunst an dem öffentlichen Gottesdienst aller bei uns einheimischen Bekenntnisse nimmt; aber jedem ins Große gehenden freien Verein geistiger Kräfte wird es in dem gegenwärtigen Zustand der Dinge unter uns schwer, freudig und sicher fortzubestehen ohne eine begünstigende Teilnahme derer, die am ehesten durch schwierige Verwicklungen durchzuhelfen vermögen. Der teure Fürst war der wahre Vertreter dieses edlen Kunstzweiges in den höchsten Kreisen der Gesellschaft, unermüdet bestrebt, ihm dort Anerkennung zu gewinnen, und daß er an dieser Stelle ersetzt werde, kann nur ein günstiges Geschick gewähren, das wir weder herbeizuführen vermögen noch auch nur imstande sind, es im voraus zu ahnen.

Aus diesen Gründen gebührt ihm von uns eine besondere Feier. Wir huldigen seinem reinen Geschmack, indem wir unserm feierlichen Requiem jenes Crucifixus voranschicken, auf welches der Fürst einen ganz ausgezeichneten Wert legte, denn es galt ihm für das edelste Kleinod unseres ausgezeichneten Kunstschatzes; wir huldigen seinem ausgezeichneten Talent, indem wir aus seiner geistvollen Tonsetzung des Faust, die freilich in ihrer Vollständigkeit außerhalb unseres Gebietes liegt, zum Schluß unserer Feier jene andachtsvollen und erhebenden Oster-Chöre wählen, von denen wir ahnen können, daß sie sein Sterbelager umtönt haben, da er in der Nacht vor dem Feste der Auferstehung diesem Zeitlichen entrückt worden ist.

Als im nächsten Jahr auf Wunsch der Fürstin am Todestage Radziwills die Feier in ähnlicher Weise wiederholt wurde, weilte Schleiermacher schon nicht mehr unter den Lebenden.

War ihm, seit seinem Eintritt in den Kreis der Romantiker, Gott das klopfende Herz des Universums, „hört" er schlagenden Puls in jedem Gebilde, so wird um so bedeutsamer die musikalische Diktion in nicht wenigen seiner Schriften[1].

Auch unter diesem Gesichtspunkt lese man den kleinen Nachruf auf Radziwill.

Anhangsweise sei es gestattet, von den damaligen Mitgliedern der Berliner Sing-Akademie hier einzelne zu verzeichnen, soweit ihre Namen in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind. Schleiermacher selbst hat der Sing-Akademie in den Jahren 1809—1834 als Mitglied angehört und Tenor gesungen. Frau Schleiermacher 1809/14 S; Nanny Schleiermacher (später die Gattin E. M. Arndts) 1809/13 S; Bettina v. Arnim 1810/12 A; Otto Nicolai 1831/33 B; Felix Mendelssohn 1824/33 T; Staatsrat Körner 1815/31 B; Kapellmeister Reißiger 1826/27 B; (Bischof) Ritschl 1805/27 T; Frau Ritschl geb. Sebald 1802/27 S; Frau Steffens geb. Reichardt 1832/33 A; Zelter 1791/1832 T[2].

Zwar ist in diesen Zeilen von der musikalischen Entwicklung Schleiermachers nicht zum ersten Male in diesen Blättern die Rede gewesen, allein es fehlt noch viel zu einer wirklichen Klärung auch nur der äußeren Beziehungen des großen Berliner

[1] F. Kattenbusch, Die deutsche evangelische Theologie seit Schleiermacher, 1924, S. 24.

[2] Vgl. [Lichtenstein,] Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestag ihrer Stiftung und einem alphabetischen Verzeichnis aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben. Berlin 1843.

Theologen zur Tonkunst, geschweige zu einer wirklichen Beantwortung der wichtigen Frage nach der Rolle der Musik in Schleiermachers Weltbild, wie „musikalisch" beispielsweise seine Empfindung des Universums gewesen ist. Die hier mitgeteilten charakteristischen Dokumente aber, gewertet als Spiegelbilder des musikalischen Empfindens dieses „größten Theologen der modernen Zeit", bestätigen wie mir scheint, an ihrem Teil, daß neuerdings mit Recht die Bedeutung Schleiermachers zusammenfassend dahin formuliert werden konnte, daß „unser Erleben nur dann wahrhaft menschliches Erleben ist, wenn es zur Religion wird, und daß — umgekehrt — unsre Religion nur dann wahre Religion ist, wenn sie ein Erleben ist".

Nachtrag.

Gestützt auf das umfangreiche Aktenmaterial des Geheimen Staatsarchivs und des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu Berlin ist soeben erschienen der bedeutsame Versuch einer vollständigen und zusammenfassenden Darstellung und Würdigung der gesamten Tätigkeit Schleiermachers im Dienste der großen preußischen Unterrichtsreform zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Kade, Schleiermachers Anteil an der Entwicklung des preußischen Bildungswesens von 1808—1818, Leipzig 1925, im Anhang das bisher ungedruckte Votum Schleiermachers vom 10. Juli 1814 zu Süverns Gesamtinstruktion vom 7. Februar 1813, mit den interessanten Randbemerkungen Süverns. Aus diesem auch für die Entwicklung der pädagogischen Anschauungen Schleiermachers charakteristischen Votum seien hier wenigstens zwei Sätze mitgeteilt, weil sie auch für die Vorgeschichte des Berliner Gesangbuchs von 1829, wie mir scheint, beachtenswert sind (Süverns Unterstreichungen sind durch Sperrdruck hervorgehoben). Zu der Besorgnis Schleiermachers: „Schwerlich werden wir mit dem Zeichnen in den ländlichen Elementarschulen so glücklich sein wie mit dem Gesang" bemerkt Süvern: „Doch wird es getrieben". Andrerseits befürchtet Süvern einen großen Zeitverlust durch Auswendiglernen bei der Forderung Schleiermachers: „Wenn die Wandtafel auf der einen Seite Notenlinien hat, so brauchen die Kinder kein Gesangbuch, weder wegen der Melodie noch wegen des Textes; denn die Lieder müssen sie auswendig lernen, sonst haben sie sie doch nicht, weil ihnen das Lesen, wenn es ihnen in der Schule auch noch so geläufig war, hernach unausbleiblich wieder fremd wird". Kade, S. 199f., 204.

Isaak Iselins „Pariser Tagebuch“ als musikgeschichtliche Quelle

Von

Erich H. Müller, Dresden

Der Basler Ratsschreiber und Popularphilosoph Isaak Iselin (1728—1782), der durch sein Hauptwerk „Über die Geschichte der Menschheit“ (1764) zum Vorläufer Herders wurde und sich durch die Herausgabe einer Monatsschrift „Ephemeriden der Menschheit oder Bibliothek der Sittenlehre, der Politik und der Gesetzgebung“ (1776—1786, nach Iselins Tode von W. G. Becker fortgesetzt) weit über die Grenzen seines Heimatlandes bekannt machte, unternahm als vierundzwanzigjähriger Jüngling im Jahre 1752 eine Reise nach Paris, auf der er ein Tagebuch schrieb, das uns noch erhalten ist. Dieses liegt jetzt in einer von Ferdinand Schwarz im Auftrag der Historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel mit Unterstützung der Familie Iselin besorgten Ausgabe im Druck vor (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel).

Dieses Tagebuch bietet nicht nur für die Lebensbeschreibung Iselins wichtiges neues Material, sondern interessiert auch wegen zahlreicher auf Oper und Musik bezüglicher Nachrichten. Allerdings muß man bei Betrachtung dieser Mitteilungen in Rechnung stellen, daß der Verfasser selbst keine musikalische Ausbildung genossen hat, daß er wohl ein Musikfreund, aber kein Kenner war. Besonders ausgeprägt war seine Liebe zum Theater. In Basel hatte er in seiner Jugend, wie wir aus der guten Arbeit Ernst Jennys, Basels Komödienwesen im 18. Jahrhundert (Basler Jahrbuch 1919) wissen, nur verhältnismäßig wenig und selten Gelegenheit Theateraufführungen zu besuchen, da der Bedarf an Theaterkunst durch herumreisende Gesellschaften, von denen für Basel die Schuchsche Truppe besondere Bedeutung hatte, gedeckt wurde. Bei ihr wird wohl auch Iselin anläßlich eines Gastspiels im Juni 1751 oft geweilt haben. Seine Liebe erstreckte sich aber nicht nur auf Komödien und Schauspiele, auch für die Oper zeigte er starkes Interesse. Leider werden aber seine Urteile stark dadurch getrübt, daß er sie durchaus von einem streng moralischen Standpunkt aus beurteilt, einem Standpunkt, der sogar ein Werk wie Goethes „Werther“ ablehnte.

Iselin verließ seine Heimat Basel am 2. Februar und schon am folgenden Tage notierte er in sein Tagebuch:

> „Abends war ich in der Komödie auf dem Theatrum [zu Straßburg]; ich hätte können in das Parterre gehn. Man spielte ‚les Amans reunis‘ [wahrscheinlich die bekannte Komödie in drei Akten von Pierre-François Godard de Beauchamps, die schon am 27. November 1727 im Théâtre italien zu Paris zur Uraufführung gekommen war]; es ist vil artiges darinne, aber auch vil schlechtes. Harlequin und Hanswurst sein auf dise Weise all eins. Die Franzosen sein voller Lebhaftigkeit, wenn sie aus der Komödie gehn, und auch darinne ist ihr Geist ganz voller Lust, die sich lebhaft äußert. Die Leüte sollen hier sehr elend und wenig Gelde da sein. Viles soll man im Lande verborgen halten.

Die Komödie erweckte heute in mir Liebe zur Tugend. Die Jgfr. Valois spielte sehr wol; mir ward doch die Zeit lang". (3. Februar)[1].

Obwohl sich aber Iselin bei dieser Aufführung gelangweilt hatte, ging er doch schon am nächsten Abend wieder ins Theater:

„Abends sah ich die Opera, die mich sehr schön deuchte. Es ist wahr, ich finde etwas nicht natürliches darinne. Die Wahrscheinlichkeit ist darinne sehr verlezzet, aber es ist ia ein Schauspiel von einer besonderen Art. Genug, wenn es die Wahrscheinlichkeit hat, deren es seiner Natur nach fähig ist. Doch glaube ich, würde mir eine gute Komödie oder Tragödie allezeit beszer gefallen". (4. Februar.)

Leider wissen wir nicht mehr, welche Oper es war, die Iselin damals gehört hat. Später, von Paris aus, schreibt er an seinen Freund Joh. Rud. Frey[2] (8. März 1752): „Ich finde mehr Geschmack an der Opera, als ich geglaubet habe, daß ich daran finden werde". Freilich schrieb er das unmittelbar nach einer Aufführung in der Opéra, die zweifellos mit besseren Kräften aufwarten konnte, als das in seinen Mitteln naturgemäß beschränkte Straßburger Theater. Bei seiner Weiterreise, die Iselin zunächst nach Metz führte, besuchte er fast allabendlich das Theater. Er sah dabei Stücke von Nericault Destouches (L'Obstacle imprévu), Voltaire (Alzire, Marianne), Marivaux (Les Jeux de l'amour et du hazard) und hauptsächlich von Molière (Le Bourgeois gentilhomme, Les Fourberies de Scapin, Les Précieuses ridicules), die in dem prächtigen Komödienhaus, das „ganz neu und mit vilem Geschmakke eingerichtet" war, gespielt wurden. Er konnte sich dort auch an einem Ballett „La Guinguette" erfreuen. Er berichtet uns über den Eindruck, den er von diesem Werke hatte, nichts, ebenso auch nicht über die Ausführung und die Mitwirkenden. Wir erfahren sogar nicht einmal, von wem es verfaßt war und wer die Musik dazu geschrieben hatte. Der Herausgeber nimmt an, daß es sich um ein Werk (Lodovico) Baglionis handle. Da dessen „La Guinguette allemande" aber nach Fétis erst 1777 in Stuttgart aufgeführt wurde, so ist wohl eher anzunehmen, daß es sich um Jean-Joseph Mourets „La Guinguette de la finance" handelte, die allerdings mit wenig Erfolg am 19. Mai 1717 im Théâtre français zur Uraufführung gekommen war. Immerhin kann es doch nicht ganz so schlecht gewesen sein, denn unterm 8. Juli berichtet uns Iselin, daß er „La Guinguette" in der Opéra comique gesehen habe und daß es „sehr artig" ist.

In Metz hörte Iselin auch das im 18. Jahrhundert so beliebte Intermezzo „Monsieur de Pourceaugnac", das schon im Herbst 1741 in Venedig mit Giuseppe Maria Orlandinis Musik zur Uraufführung gekommen war und das sich so großer Beliebtheit erfreute, daß es jahrelang im Spielplan der Mingottischen Operntruppen einen bevorzugten Platz einnahm. Wurde es doch von dieser allein in den Jahren 1754 bis 1758 nicht weniger als elfmal in Kopenhagen aufgeführt[3]. Der Verfasser des Tagebuchs schreibt über das Werk, das ihm „die Zeit sehr lang" machte:

[1] Näheres über die Aufführnngen war nicht zu ermitteln, da die Sächs. Landesbibliothek, Dresden, die einschlägigen Werke von J. F. Lobstein (Beiträge zu einer Geschichte der Musik im Elsaß und besonders in Straßburg) und F. X. Matthias (Die Musik im Elsaß) nicht besitzt.

[2] Johann Rudolf Frey (1727—1799) stammte aus Basel und trat schon früh in die französische Armee ein.

[3] Vgl. E. H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti, Dresden 1917.

„Man findet hin und her von Molierens[1] Salze darinne; aber doch taugt das Ganze nicht. Bei Dienasten[2] zu Nacht gespiesen. Die Gherardi, die hier bei der Komödie die erste Tänzerin ist, derselben Muter, Rey, der erste Tänzer bei der hiesigen Komödie, und Frei spiesen auch daselbst. Man war noch lustig und aufgewekt genug. Indeszen kan ich nicht sagen, ein groszes und noch minder ein feines Vergnügen bei diesem Nachteszen genoszen zu haben. Man plauderte von Armseligkeiten: von dem Tanzen, von den Liebesgeschichten der Komödiantinnen, von ihrer Eifersucht auf einander, endlich von Zoten, und die Gherardi sang etliche Lieder, die sehr frei und daneben doch artig waren. Man hätte seine Zeit können vil übler und unannemlicher, man hätte sie auch können vil beszer und angenemer zubringen. Die Gherardi ist eben nicht sonderlich artig; doch ist sie eine von den artigsten Mägdgens, die hier bei den Schauspielen gebraucht werden. Mich deücht, sie ist bosfertig wie der Teüfel und machet ihre Lust daraus, dieienigen, die ihr den Hof machen, zu vexieren. Sie scheinet auch mehr als nur blos eigennüzzig zu sein und ihre Gunst auf keinen kleinen Preis zu sezzen. Mich hat sie im mindsten nicht gerühret. Man sagt, dasz Emilie, eine von den vornemsten hiesigen Komödiantinnen, von einem von den andern Komödiantinnen ganz verschidnen Charakter und ein Exempel von Tugend und guter Aufführung sei. Von der Valois [s. o.] zu Strasburg habe ich ein gleiches sagen gehöret. Unter den hiesigen Komödianten und Komödiantinnen sein Factionen wie in einer Republik oder an einem Hofe. Hasz, Neid, Misgunst, Eifersucht herrschen in diser Truppe und beseelen alle Glieder derselben. Ich weis nicht, ob es anderswo auch so ist. Indeszen ist es ganz natürlich. Sollte der Geist der Poeten nicht auch zum Teile auf den Komödianten ruhn?" (15. Februar.)

Nach einigen weiteren im Kreise seiner Metzer Freunde angenehm verbrachten Tagen machte sich Iselin nach dem Ziele seiner Reise, nach Paris auf den Weg. Über Chalons ging die Fahrt nach der Seinehauptstadt, in der der Jüngling am 5. März eintraf. Die Weltstadt zählte zur damaligen Zeit rund 600000 Bewohner, war also noch weit entfernt von ihrer späteren Größe. Das Theaterleben, das uns ja hier besonders interessiert, spielte sich in der Comédie française, in der Opéra und der Comédie italienne ab. Diese drei Theater waren ständige Bühnen, neben diesen gab es noch die seit 1715 bestehende Opéra comique, die hauptsächlich Singspiel und Vaudeville pflegte. Sie hatte einen so starken Zulauf, daß sie den anderen Theatern ernstlich Konkurrenz machte und deswegen zeitweilig aufgehoben werden mußte. Diese eröffnete in einem Hause auf dem Platz St. Germain am 18. März ihre Pforten wieder. Iselin wollte dieser Vorstellung beiwohnen, erhielt aber keinen Platz und ging daher erst zur dritten, die am 20. März stattfand. Er hatte sich einen Logenplatz genommen und traf darin einen Pariser, der mit ihm ins Gespräch kam und ihm allerlei fesselnde Mitteilungen machte. Iselin berichtet darüber:

„[Charles-Simon] Favart (wie mir diser Mann erzählte) hat von den Italiänischen Comedianten 6000 l. Besoldung mit Beding für keine andre Schaubühne arbeiten zu können. Favars Frau hat einen Italiänischen Teil an der Comedie Italienne, und man hat derselben disen bei der neüen Eröfnung der Opera comique zugestanden, damit sie nicht in die Opera comique treten sollte, wodurch

[1] Die Annahme des Herausgebers von Iselins Tagebuch, daß das Werk von Molière stamme (S. 278), ist ungerechtfertigt.

[2] Philipp Jacob Dienast (1725—1794) stammte aus Basel, wollte sich ursprünglich der Rechtswissenschaft zuwenden, wurde aber infolge mißlicher Familienverhältnisse französischer Offizier.

die italiänische Komödie gar zu vil verlohren hätte. Man spielte ‚la Chercheuse d'esprit‘ [von Favart, die bereits am 20. Februar 1741 uraufgeführt war]. Ich hatte davon nicht so vil Vergnügen, als ich mir versprochen; ‚le Ballet des Enfans‘ [von einem unbekannten Verfasser] war artig; ‚le Coq de Village‘, eine andere Opera [gleichfalls von Favart und schon am 3. März 1743 zum erstenmale gegeben], die sie spielten, machte mir überaus vil Vergnügen, das ich mir daraus garnicht versprach. Sie ist gar zu artig und fein. Das Herze wird dadurch mehr vergnüget als der Wiz durch die ‚Chercheuse d'esprit‘. Ich sah das ‚Ballet des Sculpteurs‘ [dessen Verfasser unbekannt ist] nicht ganz; es erscheint doch artig. Ich zog mich zurük, ungewiß einen Fiacre zu haben, ich glaubte es regne.“ (20. März.)

Die Stücke hatten aber doch im allgemeinen Iselin so gefallen, daß er schon drei Tage später nachmittags um halbvier Uhr seine Schritte wieder nach der Comédie italienne lenkte, um sich noch rechtzeitig einen Platz für die Vorstellung, die dieselben Stücke wie bei seinem letzten Besuch angesetzt hatte, zu sichern. Diesmal blieb er bis zum Schluß und wir erfahren, daß „die Acteurs beim Schluße ein Compliment machten, das sich am Anfange überaus artig anlies, aber in der Mitte konnten dieselben nicht mehr fortkommen. Das Gedächtnis fehlte ihnen, und das Gespräch war auch nicht mehr so artig. Rosaline und L'Ecluse hatten darinne am meisten Ehre eingelegt“. Da die Opéra comique aber sehr bald wieder ihre Pforten schloß, so erfahren wir erst wieder am 30. Juni aus dem Tagebuch von ihr. Sie wurde an diesem Abend wieder eröffnet. Man gab vier Werke. Als Prolog wurde „Le Temple de Momus“ von einem gewissen Fleury, über den nichts zu ermitteln war, zur Uraufführung gebracht. „Er war sehr artig und vil Gutes darinne.“ An zweiter Stelle gab es Brets schon am 27. Juli 1744 zur Erstaufführung gelangtes „Déguisement pastoral“, dessen Arietten bekannten Liedern und Märschen unterlegt waren. Bret, der Verfasser des Textes, war ein Advokat aus Dijon, der für die Opéra comique eine ganze Reihe Stücke geschrieben hat und auch einige Romanzen komponiert haben soll. Das Werk interessiert, weil es auch unter Leitung von Gluck 1756 im Schönbrunner Schloßtheater zur Aufführung gelangte. Es ist daher sehr bedauerlich, daß sich das Tagebuch über das Werk und die Aufführung ausschweigt. Auch von dem dritten der an diesem Abend gegebenen Werke, „La Coquette sans le sçavoir“, hören wir nur, daß es dem Besucher „überaus wol“ gefallen habe. Dieses Vaudeville, das bereits am 22. Februar 1744 das Rampenlicht erblickt hatte, stammte aus Favarts Feder, der sich aber dafür der Mitarbeit des „M. (Pierre) Rousseau de Toulouse“, des Herausgebers vom „Journal encyclopédique“, gesichert hatte. Noch im Jahre 1772 wurde es, ein Beweis für seine Beliebtheit, in Toulon neu aufgelegt. Den Beschluß machte das Ballet „L'Oeil du maitre“, das „auch nicht übel gefiel“. Es soll nach einer Notiz vom Herausgeber des Tagebuches (S. 281) von Pontlan stammen. Mit diesen wenigen Notizen ist das, was uns das Tagebuch über die Opéra comique zu erzählen weiß, bereits erschöpft.

Erfreulicherweise erfahren wir aus Iselins Aufzeichnungen etwas mehr über die Opéra, die sich damals in einem Saale des Palais Royal hören ließ. Hier lernte er gleich am Tage seiner Ankunft in Paris (5. März) André Cardinal Destouches' berühmte Oper „Omphale“ kennen, die zwar bereits am 10. November 1701 zum ersten Male gehört worden war, aber erst bei ihrer zweiten Wiederaufnahme in den

Spielplan (14. Januar 1752) jenen bekannten Federkrieg zwischen Grimm (Lettre sur Omphale) und Rousseau (Lettre à M. Grimm, au sujet des Remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale) entfachte, der den Streit der Buffonisten und Antibuffonisten einleitete. Iselin urteilte darüber:

„Welch ein entzükkendes Schauspiel ist dies nicht! Man spielte „Omfale“ und die guten Acteurs spielten nicht; indeszen ward ich doch gleichsam entzükket.“ (5. März.)

Auch bei seinem nächsten Besuch in der Opéra am 7. März empfand der Besucher „ungemein vil Vergnügen“, als er die beiden „sehr artigen“ Stücke „Les Amours de Ragonde“ und „Pygmalion“ sah. Das erste Werk, dessen Text von Nericault Destouches stammte, kam mit der Musik von Jean Joseph Mouret (1682 bis 1738) erstmalig am 31. Januar 1742 in der Académie royale zur Aufführung und wurde 1743 und im Jahre von Iselins Anwesenheit wieder in den Spielplan aufgenommen. Seine Uraufführung hatte es bereits 1714 in Sceaux erlebt. „Pygmalion“ war die bekannte Oper Rameaus über den Text von Houdar de la Motte; sie war es wohl, die Iselin zu der schon oben erwähnten Äußerung veranlaßte, daß er mehr Geschmack an der Oper fand, als er daran zu finden nach den ersten Eindrücken geglaubt hätte. Ist es daher verwunderlich, wenn wir ihn schon am 11. März wieder in der Oper finden, um sich von „La Guirlande“, einem Bruchstück von Rameaus „Indes galantes“, von Michel Blavets „L'Acte de l'Eglé“ und dem Ballet „Zélindor, Roi des Silphes“ von Montcrif mit der Musik von François Rebel (1701—1775) und François Francoeur (1698—1787) „beinahe entzükken“ zu lassen. „Die Acteurs beflißen sich in dem höchsten Grade wol zu machen. Es war für ihren Gewinnst, daß sie spielten“, urteilt Iselin.

Den ganzen folgenden Monat April findet Iselin keine Zeit dazu, in die Opéra zu gehen. Erst am 5. Mai treffen wir ihn wieder dort, wo er sich „Daphnis et Chloe“ (Text von Laujeon, Musik von Joseph Bodin de Boismortier [1691—1765]), die bereits am 28. September 1747 zur Uraufführung gelangt war, aber am Tage vor Iselins Besuch wieder in den Spielplan aufgenommen worden war, anhörte. Er schrieb darüber:

„Es sein artige Stellen in diser Opera. Dise [Marie] Fel [1716—1784] singet doch trefflich schöne, insonderheit die lezte Arie ‚Vole amour, lance tes traits‘, die sie in einem italiänischen Geschmakke singet. Die Opera ist gewis ein recht prächtiges Schauspiel; alle Sinne sein darinne auf eine angeneme Art beschäftigt; alleine ich finde bei weitem nicht so vil Vergnügen darinne als in der französischen Komödie, die meinem Herzen und meinem Geiste eine weit angenemere und lebhaftere Beschäftigung gibt. Die Auszierungen diser heütigen Opera sein recht artig, wie auch die Tänze: Dupré, [Gaetano] Vestris [1729 bis 1808], die Puvignée und die kleine Ray tanzen doch trefflich wol.“ (5. Mai.)

Eine Woche später hört er sich das Werk nochmals an und schreibt darüber in sein Tagebuch:

„Dise ‚Dafnis und Chloe‘ will in der Taht nicht vil sagen. Heüte noch dazu haben weder [Pierre] Jeliotte [1711—1782, der Gesanglehrer der Marquise de Pompadour] noch Gelin gesungen. La Tour machte den Dafnis; ich höre ihn nicht ungern, aber ich höre Jeliotten vil lieber. Die Fel sang dennoch; sie ist recht reizzend, wenn sie singet. In dem Concert spirituel ist mir oft be-

gegnet, daß ich sie häslich gefunden, ehe sie gesungen, denn sie ist es in der Taht; nachdem ich aber ihre bezaubernde Stimme gehöret, kam dieselbe mir recht artig vor. Der Baron Funk mag mir sagen, was er will, ich finde, daß man hier vortrefflich tanzet. Dupré hat heüte nicht getanzet, alleine Vestris, Laval, die Puvignée, die Labatte, die kleine Ray, die [Teresina] Vestris tanzen so schöne, als man es verlangen kann, insonderheit die Puvignée und die kleine Ray. Die reizenden Mägdgens! Wenn ich ein Fermier general wäre, ich weis nicht, ob alle meine Filosofie mich bewahrete, einem solchen Mägdgen iährlich 40000 oder 50000 *tt* gewinnen zu machen. Es ist gut, daß ich einer solchen Versuchung nicht ausgesezzet bin." (12. Mai.)

Nur noch einmal besuchte Iselin vor seiner Abreise aus Paris die Académie royale. Es war am 13. Juni und es gelangte Lullys „Acis und Galatée" zur Aufführung. Wiederum weiß er nur zu berichten, daß er „vil Vergnügen darinne gehabt". Resigniert fügt er hinzu:

„Sie hat mir wol gefallen; ich weis nicht, ob sie was taugt. Die Auszierungen sein recht schöne, und die Acteurs haben sich alle mögliche Mühe gegeben." (13. Juni.)

Zum Schluß erübrigt es noch, Iselins Besuche in der Comédie italienne und den Concerts spirituel zu besprechen. In der Comédie italienne war er fünfmal. Er sah und hörte bei seinem ersten Besuche den „Betrogenen Vormund" (Le Tuteur trompé, ein Pasticcio, das erstmalig am 11. Dezember vor dem Dauphin aufgeführt worden war) und den „Schweizerischen Baron" (ein Werk, über das nichts zu ermitteln war), „zwei vollkommen elende Stücke", bei denen er über sich selber böse wurde, wenn er lachen mußte. Das am gleichen Abend (9. März) gegebene Ballett „La Vallée de Montmorency" (Verfasser unbekannt) war „indeßzen sehr artig".

Bei seinem zweiten Besuche am 17. April traf er dort Herrn La Bruyère an, der ein großer Verehrer der Comédie italienne war. Man spielte „L'Amant Auteur et Valet", „darinne artige Züge sein". Doch hat auch dieses Stück, von dem Lessing im vierzehnten Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie schrieb: „Es fällt ungemein wohl aus", dem Schreiber des Tagebuches „nicht sonderlich gefallen". Der Verfasser war ein gewisser Cérou, der zur Zeit der Erstaufführung, die am 8. Februar 1740 stattfand, noch Student der Rechte war. Als zweites Werk ging „Famfale", Parodie „d'Omphale", die nur wenige Wochen vorher (18. März) anläßlich des beginnenden Federkrieges zwischen Grimm und Rousseau, von dem wir schon oben anläßlich der Oper „Omphale" hörten, zur Uraufführung gelangt war. Sie stammte von Favart und Pierre Augustin Lefevre de Marcouville.

„Die zwei ersten Aufzüge sein, wenn eine Parodie artig sein kan, sehr artig. Der Husarenhaubtmann Occide, der den Alcides nachmacht ist nicht wild genug. Der Theaterstreich, wie die Person (Chrisemine), die die Argine nachmacht, durch das Camin herunter fährt, ist lächerlich, und diser Kerl machet die Chevalier [Sängerin der Opéra, die später Duhamel heiratete] vollkommen nach." (17. April.)

Einer ausführlicheren Besprechung würdigte Iselin die dritte der von ihm besuchten Vorstellungen, über die er sich folgendermaßen ausläßt:

„Heüte bin ich endlich mit den Italiänern wol zufriden gewesen. Sie haben mich sehr belustigt, und ihre Scherze waren mit vilem Nüzlichen vermischet. Sie spielten ‚l'Embarras des richesses' [vom Abbé Leonor-Jean-Christine Spulas d'Allainval, gest. 2. Mai 1753], wider zum ersten Male, [Die

Erstaufführung hatte schon am 9. Juli 1725 stattgefunden!] ein Stükk, darinne überaus vil Gutes ist. Der Grundstof davon ist ungefähr Johannes der [muntere] Seifensieder, den unser [Friedrich von] Hagedorn [1708—1754] so geistreich erzählet. Es sein doch einige allzu freie und ungezogene Stellen darinne, die die übrigen Schönheiten mehr entstellen, als erheben, obgleich dieienigen, die der Italiänischen Comedie ergeben sein villeichte das Gegenteil denken und meinen, dise übertribenen Scherze sein vortrefflich, das allzuernsthafte der Sittenlehre aufzuheitern. Ich halte es aber mit dem Boileau und ohne allen Zweifel mit allen rechtschafnen Leüten und will ‚que les acteurs badinent noblement‘ [Boileau, L'Art poëtique, III]. Ich mus ein gleiche von den Lazzi des Carlins, des Arlequins, [Carlo Bertinazzi, 1713—1783] sagen. Ich habe vile sehr gut gefunden; alleine die meisten sein übertrieben unnatürlich, ohne Wiz, ohne Salz und unwürdig in einer Stadt, die der Siz des guten Geschmakkes und die Quelle deszelben sein soll, mit so vilem Händeklatschen aufgenommen zu werden. Die andern Acteurs haben mir nicht sonderlich merkwürdig geschienen auszert der [Madame] Favart, deren natürliches, feines und edels Spiel in der Person der Chloë ich mit groszem Vergnügen bewundert. Ich möchte dises Mensch bei den französischen Comedianten sehn, die für dise Gattung niemand haben; denn die [Beaumenard gen.] Gogo [1730—1799] kömmt ihr nicht bei und die Brillant [Mme. Marie le Maignan Brillan] noch minder. Die italiänische Komedie hat noch den Vorteil der Tänze und Ballets, die daneben sehr gut sein. Die Favart selbst tanzt sehr wol. die Mlle. Riviere, eine Tänzerin des Königs von Polen, und ein Herr Ferrer, ein Tänzer deszelben, tanzen recht gut, Das Ballet ‚Le May‘ [von Louis Fuzelier, gest. am 19. Mai 1752, das schon am 21. Mai 1719 gegeben wurde] ward überaus wol ausgeführet; es ist gar zu schöne. Die Orchester ist hier auch beszer als bei den Franzosen, wo sie recht elend ist, alleine sie mus es auch sein, indem sie Tänze begleiten mus.“ (27. Mai.)

Über Iselins vorletzten Besuch in der Comédie italienne, der am 10. Juni stattfand, werden wir wieder recht ungenügend unterrichtet. Man gab „Le Diable Boiteux“ (Text von Florent Carton gen. Dancourt, 1661—1725, Musik von Nicolas Racot Grandval, gest. 15. November 1753?) und eine Parodie der Oper „Daphnis et Chloe“ von Boismortier (vgl. oben) unter dem Titel: „Les Bergers de qualité“ aus der Feder Gondots, des Sekretärs der Gardes Françoises und des Herzogs von Biron, die am 5. Juni zur Uraufführung gelangt war. „Es ist vil artiges in diser Parodie“, sagt Iselin, der vor seiner Abreise nur noch einmal, und zwar am 8. Juli dieses Theater aufsuchte.

„Man spielte ‚la Coquette fixée‘. Dises Stükke ist von dem Abbé [Claude Henri Fusée de] Voisenon; es hat mir recht wol gefallen. Es ist ein recht schönes Stükk, es war nicht zum allerbesten vorgestellet, und so eine treffliche Actrice dise [Gianetta Rosa Benozzi gen.] Silvia [gest. 1758] ist, so kan ich doch nicht verdauen, dasz so ein altes Mensch die Rolle einer Verliebten mache. Sie widerstehet einem. Das Ballet war ‚la Guinguette‘ [siehe oben].“ (8. Juli.)

Wenden wir uns nun Iselins Aufzeichnungen über die Concerts spirituels zu, die schon seit dem 18. März 1725 in einem großen Saale der Tuillerien während der Theaterferien stattfanden. Auch hierbei bedauern wir wieder, daß er uns nur wenig über die Aufführung und gar nichts über die aufgeführten Werke berichtet. Er hörte in den fünf von ihm besuchten Konzerten die schon erwähnte Marie Fel (siehe oben), die ihn mit ihrer „göttlichen Stimme entzükkte“ (11. Mai) am 25. und 29. März, am 1. und 3. April, sowie am 11. Mai; Madame Bourgeois, eine Sängerin (25. März und 3. April), den Abt Malines, der gleichfalls sang (25. März), Louis Augustin

Richter (1740—1819), der damals noch Schüler der Pagenschule war und „wie ein Engel“ sang (27. März; 1. April und 3. April) und die Brüder Plà, jene zwei berühmten Oboer, die später in Stuttgart wirkten, mit „außerordentlicher Delicatesze spielen“ (25. März; 29. März; 1. April und 3. April). Auch lernte er die Geiger Jean Baptiste Dupont (von 1750—1773 im Orchester der Opéra) am 29. März und vor allem Pierre Gaviniés (1728—1800), den ein Viotti als „französischen Tartini“ bezeichnete, kennen (1. April; 3. April und 1. Mai). Er zwang sogar Iselin zu einem begeisterten Ausrufe: „welche Töne erschaffet er nicht auf disem Instrumente! Er ziehet Töne daraus, was er will, und er schaffet Empfindungen in unserm Herzen, wie es ihm beliebet“ (11. Mai). Auch traten in den von Iselin besuchten Konzerten noch eine junge Sängerin L'Etienne (1. April), die Perret (11. Mai) und Regina Mingotti[1] (11. Mai) auf. Über die beiden letzteren notiert er sich auf:

> „Die du Perret sang auch nicht übel; alleine was mich am meisten vergnüget war die Mingotti [1721—1808], erste Sängerin des Königs von Spanien. Dise sang zwo italiänische Arien, dabei ich eine unaussprechliche Wollust empfand.“ (11. Mai.)

Damit sind die Mitteilungen über öffentliche Opern- und Konzertaufführungen, die wir aus dem Tagebuch entnehmen können, erschöpft. Wir erfahren nur noch, daß Iselin eine ganze Reihe bekannter Operntexte las (Zenobia von Metastasio 26. April; Farnace von ? 28. April; Talestri von Gaetano Roccaforte [?] 12. Mai; Les Indes dansantes, eine Parodie von Rameaus Indes galantes von Favart 7. Juni; Princesse de Navarre von Voltaire 11. Juli) und daß er, der die Bekanntschaft Jean-Jaques Rousseaus gemacht hatte, bereits am 10. Juni beim Baron Melchior Grimm Gelegenheit hatte, „einen ganz neuen kleinen Acte d'Opéra ‚le Devin du Village‘, den Hr. Grimm gröstenteils auf dem Clavier spielte und Hr. Rousseau sang“, zu hören. „Etwas ungemein schönes.“ Die erste Probe sollte am 24. Juni stattfinden, deshalb begaben sich Grimm und Abbé Raynal am Tage zuvor nach Chaillot zu Marie Fel. Diese und Jeliotte sangen ja dann auch bekanntlich bei der Erstaufführung in Fontainebleau (18. Oktober) und bei der Premiere in der Opéra am 1. März 1753. Iselin war da schon längst wieder zu seinen heimischen Penaten zurückgekehrt; sein Freund Frey berichtete ihm darüber, daß sie ihm ein „plaisir infini“ bereitet habe. (Brief vom 5. März 1753.)

Ist auch die Ausbeute, die uns Iselins Tagebuch bietet, nicht sehr reich an neuen Daten, so zeigt es uns doch, eine wielange Zeit sich verschiedene Werke im Spielplan behauptet haben und ist uns als Schilderung der Eindrücke eines Zeitgenossen, mögen diese auch noch so oberflächlich sein, wertvoll.

[1] Vgl. E. H. Müller, Regina Mingotti. Der Zwinger, Dresden 1917, Nr. 6.

Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart[1]

Von

Karl Gerhartz, Bonn

Die Vorläufer der Violinschulen

(13. Jahrh. bis Ende des 17. Jahrhs.)

Nachrichten über den Musikunterricht sind uns aus den älteren Zeiten nur sehr spärlich erhalten. Die Musikgeschichte berichtet im Mittelalter zuerst von Gesangsschulen, denen die Überlieferung der gregorianischen Gesänge oblag. Solche Schulen, nicht etwa im Sinne von Unterrichtswerken, sondern Unterrichtsanstalten, also einer Art von Konservatorien, gab es bereits früh im Mittelalter. Als ältestes Konservatorium solcher Art ist mit Gewißheit die von Gregor I. gegründete Gesangsschule in Rom: die schola cantorum anzusehen[2]. An diese schloß sich die Gründung weiterer Sängerschulen an, deren Zahl und Bedeutung von nun an außerordentlich wuchs. Der Unterricht in diesen Schulen bestand in einer mündlichen Unterweisung, indem der Kantor bezw. der Prior mit Hilfe der Kunst der Cheironomie, die bis ins 12. Jahrhundert hinein nachweisbar ist[3], die liturgischen Gesänge einzuüben hatte, die seine Schüler auswendig lernen mußten. Damit zusammen bildete auch die Lehre der theoretischen Regeln über Musik einen offiziellen Bestandteil des Schulunterrichts[4]. Diese Art der mündlichen Unterweisung änderte sich im 11. Jahrhundert. War bisher das Gedächtnis Hauptträger der mündlichen Überlieferung, so wurden nun seit Guidos Reform der Notenschrift den einzelnen Sängern Gesangbücher in die Hand gegeben[5]. Damit erhielten sie die Möglichkeit, die Melodien abzulesen. Um dieses Ziel bei seinen Schülern zu erreichen, begründete Guido von Arrezzo eine nach pädagogischen Grundsätzen geregelte Lehrmethode[6], von der seine theoretischen Schriften Zeugnis ablegen. Seit dieser Zeit verlor der mündliche Unterricht in den Sängerschulen immer mehr an Bedeutung[7], wogegen die theoretischen Schriften als Lehrmittel in den Vordergrund traten. Diese von Gerbert und Coussemaker abgedruckten Traktate, die eine Lehre zur Erlernung der liturgischen Gesänge enthalten, sind demnach als die ältesten Gesangsschulen und Unterrichtswerke überhaupt zu betrachten.

Eine Konkurrenzbewegung zur kirchlichen Musik können wir in den Schulen für

---

[1] Die vorliegende Studie stellt einen Auszug aus dem ersten Teil meiner Doktordissertation vom Jahre 1922 dar. Der zweite Teil derselben: Die Violinschule von Leopold Mozart (1756) wird im Mozart-Jahrbuch für 1925 ungekürzt erscheinen. Die im Verlaufe der Doktorarbeit sich findenden Ergebnisse über die Geigen- und Bogenhaltung der damaligen Zeit wurden in meinem Aufsatz: Zur älteren Violintechnik" in der ZfM, Jahrgang 7, Heft 1, S. 6 ff. zusammengestellt.

[2] Vgl. Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien 1, S. 215, Anm. 1.

[3] P. Wagner, a. a. O. 2, S. 171.

[4] P. Wagner, a. a. O. 2, S. 244.

[5] P. Wagner, a. a. O. 2, S. 283 f.

[6] P. Wagner, a. a. O. 2, S. 284.

[7] P. Wagner, a. a. O. 1, S. 297.

weltliche Musik erblicken, die es in Frankreich am Anfang des 14. Jahrhunderts gab. Doch sind aus diesen Schulen wohl kaum Unterrichtswerke hervorgegangen.

Die ältesten Nachweise über Streichinstrumentenspiel haben wir ebenfalls in den von Gerbert und Coussemaker gesammelten Traktaten zu suchen. Diese geben zwar, was die Instrumentalmusik angeht, meist nur Beschreibungen über die einzelnen äußeren Formen der Instrumente oder bieten historische Nachweise, die für diese Untersuchungen nicht verwertet werden können. Dagegen scheint ein Traktat bereits Aufschlüsse — wenn auch nur die notwendigsten über die Art des Spielens von Streichinstrumenten zu geben, nämlich der „Tractatus de Musica"[1] des Pariser Dominikaners Hieronymus de Moravia (um 1250). Das diesbezügliche Kapitel 28 kündigt deutlich an, daß nun gezeigt werden soll, wie man auf den Instrumenten spiele. Es handelt sich um die beiden mittelalterlichen Bogeninstrumente: Rubeba (rebec) und Viella (vielle). Beide werden in der linken Hand zwischen Daumen und Zeigefinger unmittelbar neben dem Kopfe (nämlich dem des Instrumentes) gehalten. Freilich erfahren wir weiteres über Haltung, vor allem der rechten Hand und über ihre Tätigkeit, noch nicht. Vermutlich war die Behandlung des Bogens noch Nebensache, wogegen es zunächst auf die richtigen Griffe der linken Hand ankam. Die Applikatur ist darum mit besonderer Ausführlichkeit behandelt und in ihrem Wesen nach noch heute gültigen Gesetzen fixiert. Der 4. Finger, damals „auricularis" genannt, war offenbar noch schlecht ausgebildet und wurde darum nur auf der höchsten Saite notwendigerweise benutzt. Auch das Lagenspiel war noch unbekannt. Außer dem Tonumfang der Instrumente berichtet der Traktat noch über ihre Stimmungen, die im einzelnen von Johannes Wolf[2] bereits angegeben wurden. Das Prinzip der Quintenstimmung war schon hier vorherrschend. Aus der 4. Anmerkung des Traktats geht noch die interessante Einzelheit hervor, daß bei den Konsonanzen der Melodie borduniert werden soll, was mittels des Daumens oder des Bogens zu bewerkstelligen sei. Im ersteren Falle wäre die namentlich im 19. Jahrhundert in Erscheinung tretende Technik des „Pizzicato mit der linken Hand" hier bereits vorgebildet. Rudimentär sind also die modernen Anweisungen zum Violinspiel im Traktat des Hieronymus enthalten.

Wenn dieser Traktat im Mittelalter wohl vereinzelt dasteht und seine Lehren erst nach fast 300 Jahren wieder neu aufgegriffen und erweitert werden, so ist dies durchaus verständlich. Denn für die Behandlung der Streichinstrumente mag Hieronymus genug gesagt haben. Dagegen mußte die im 16. Jahrhundert einsetzende Bewegung der Monodie und damit die besondere Pflege der Soloinstrumente auch eine eingehendere Behandlung der Lehrschriften zur Folge haben[3]. So tritt erst im 16. Jahrhundert eine Reihe neuer Unterrichtswerke auf den Plan, die der Behandlung der Streichinstrumente nach und nach mehr Beachtung schenken, zunächst: Martin Agricolas

[1] Abgedruckt in Coussemakers „Scriptores" I, S. 152 ff,

[2] Handbuch der Notationskunde 2, S. 220. Die sowohl Johannes Wolf wie Curt Sachs in seinem „Handbuch der Musikinstrumentenkunde" S. 173 f. unklar gebliebenen Ausführungen des Traktats dürften nach der 4. Anmerkung desselben keine Zweifel mehr bestehen lassen. Hiernach ist bei der dritten Stimmungsart der Viella unbedingt die erste Saite als Bordunsaite anzusehen.

[3] Wenn freilich die Streichinstrumente seit dem 14. Jahrhundert schon eine Rolle gespielt haben, wie sie ihnen Riemann und Schering zuweisen, wäre es verwunderlich, wenn wir bei allen Lehrwerken der damaligen Zeit keines für Instrumentenspiel aufweisen könnten. Vielleicht ist aber gerade dieser Umstand mit ein Zeugnis für die Zweifelhaftigkeit jener Theorie.

„Musica instrumentalis deutsch“ von 1528[1]. Sie beginnt (Seite 18 des Neudrucks) mit dem deutlichen Hinweis, daß wir es mit einer Unterrichtsschule zu tun haben. Innerhalb des zweiten Geschlechts der Saiteninstrumente finden auch die verschiedenen Arten der großen und kleinen Geigen, wie sie damals gebräuchlich waren, Berücksichtigung. Agricola setzt hier besonders die Stimmungen der Instrumente, ihre Applikatur und Tabulatur auseinander[2], wobei hinsichtlich der Applikatur gegenüber Hieronymus nichts Neues mitgeteilt wird. Der Wert dieser Schilderungen beruht vielmehr in den zahlreichen Abbildungen, die das Gesagte trefflich illustrieren. Dazu wird auf Seite 80 eine Methode, die Saiten auf ihre Reinheit zu prüfen, beschrieben, die schon in Sebastian Virdungs „Musica getutscht“[3] von 1511 (Seite 70 des Neudrucks) angegeben, später von Spohr in seiner Violinschule von 1831 (Seite 14) wiederaufgenommen und noch heutigentags gültig ist. Auch erwähnt Agricola, freilich erst in der 4. Ausgabe seines Buches von 1545 (S. 169 f.), die Bogenführung. Wenn der Bogen wirklich „hart bey dem Steg“ liegt, dann käme diese Spielart dem heutigen „sul ponticello“ gleich. Aus späteren Werken geht aber die normale Bogenstellung deutlicher hervor. Bezüglich der Verzierungen, die damals bekanntlich schon eine große Rolle spielten, verweist Agricola seine Schüler auf den Lehrmeister (S. 222), wonach die Orgelverzierungen auch auf den übrigen Instrumenten nachgeahmt werden sollen. Von Bedeutung ist endlich die Stelle (S. 250), die vom Abzug der Lauten handelt, und die zu den ältesten theoretischen Nachweisen des „liuto discordato“ gehört[4]. Hieraus ist später die Violinskordatur hervorgegangen.

Diese nach logischen und pädagogischen Grundsätzen (vergl. besonders Agricolas Vorrede von 1528) aufgebaute und im einzelnen praktisch illustrierte Unterrichtsmethode, wie sie Agricola in seinem in Versform und Virdung in seinem in Dialogform abgefaßten Lehrwerk darbieten, wurde für die Folgezeit vorbildlich. Dazu kam eine Illustration durch Notenbeispiele, wie sie sich zuerst in einem italienischen Schulwerk zu finden scheint, in der Flötenschule: la Fontegara von Ganassi del Fontego von 1535.[5] Hiermit beginnt gleichzeitig die Abfassung spezieller Instrumentalschulen, während bisher Instrumentalschulen nur allgemeiner Art bestanden. So erschien 1542 Ganassis „Regola Rubertina“, die eine Anweisung für das Spiel der Violen (viola da gamba) darstellt. Am Ende des Jahrhunderts erschien in Italien auch eine in Dialogform verfaßte Klavier- oder Orgelschule „Il Transilvano“ von Girolamo Diruta[6], die in ihrer Bedeutung und Stellung in der damaligen Zeit ein Seitenstück zur Regola Rubertina Ganassis[7] bilden dürfte. Diese ist eigentlich eine Gambenschule, deren Einzelvorschriften aber auch aufs Armgeigenspiel zu übertragen sind. Wir finden hier bereits das Vibrato der linken Hand bei ausdrucksvollen Stellen, ferner die Bezeichnung pizzicato und Fingersätze, die wie in Tabulaturen jener Zeit durch Punkte gekennzeichnet sind. Sehr feinsinnig wird der Lagenwechsel dem un-

[1] 1. und 4. Ausgabe von 1528 und 1545 im Neudruck von Robert Eitner als 20. Band der „Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke“.

[2] Vgl. Johannes Wolf a. a. O. S. 221 f.

[3] Neudruck von Robert Eitner als 2. Band der „Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke des 15. und 16. Jahrhunderts.

[4] Vorher schon in den Lauten-Tabulaturbüchern.

[5] Vgl. Robert Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 20, S. 19 ff.

[6] Neuausgabe von Carl Krebs in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, 8. Jahrgang.

[7] Neuausgabe von Max Schneider, Leipzig 1924.

geschickten Saitenwechsel zu Gunsten einer gleichen Klangfärbung vorgezogen. Besonders ausführlich sind die Anweisungen für den Strich. Daumen und Mittelfinger sollen den Bogen halten, während der Zeigefinger den Druck regelt. Für das vielstimmige Spiel werden sehr einleuchtend flacherer Steg und schwererer (längerer) Bogen gefordert, um das gleichzeitige Anstreichen der Akkorde zu erleichtern[1]. Der Bogen soll im rechten Winkel zur Geige gezogen werden und von Steg und Griffbrett gleich weit entfernt sein. Aber auch vom Strich sul ponticello, um eine „crudezza" im Klang hervorzurufen, sowie vom Strich sulla tastiera für die entsprechende „mestizia" ist bereits die Rede. Ferner werden Auf- und Abstrich unterschieden, freilich im umgekehrten Sinne wie heute. Nur bei langen Noten darf der Arm benutzt werden, bei kleineren Werten als der Semibrevis nur das Handgelenk. Auch wird das Legatospiel gelehrt, und die Stricharten des spiccato und martellato finden bereits ihre erste Erwähnung. In allem darf also die Gambenschule Ganassis als der bedeutendste Vorläufer der späteren Violinschulen gelten.

Im 16. Jahrhundert erschienen noch zwei Traktate, die Hugo Riemann[2] zu den ältesten Anweisungen für das Violinspiel zählt: Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones von Diego Ortiz (1553) und „Epitome musicale des tons, sons et accordz es voix humaines, fluestes d'Allemands, fluestes à 9 trous, violes, violons ..." von Philibert Jambe de Fer (1556). Das spanische Werk[3] jedoch bietet als eine der ältesten Diminutionslehren hauptsächlich wertvolle Aufschlüsse über die musikalische Praxis des 16. Jahrhunderts[4]. Außer einem Hinweis aufs Legatospiel (S. 29 des Neudrucks) ist Ortiz' Traktat violintechnisch von keiner Bedeutung. Wenn man sich in betreff des französischen Werkes[5], das wieder in Dialogform gehalten ist, Weckerlin anvertrauen darf, der dem seltenen Werke in seiner „Dernier Musiciana" 1899 (S. 204 ff.) eine Besprechung seiner einzelnen Kapitel widmet, so handelt es sich hier um eine allgemeine Musiklehre, in der jedoch keine spieltechnischen Anweisungen für die Violine enthalten sind. Einzig verdient dieses Werk unsere Beachtung deshalb, weil unter den Streichinstrumenten hier wohl zum ersten Male die Violine in der heutigen Gestalt und Stimmung erwähnt wird.

An diese bisherigen Werke schließen sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts insbesondere die von Playford, Speer und Falck an, die uns in die unmittelbare Nähe der ersten Violinschule führen. In der Überzahl sind dagegen die Gesangslehren des 17. Jahrhunderts, die entschieden im Vordergrund aller theoretischen Erörterungen stehen. In einer derselben, in der „Newe Musica oder Singkunst" von Daniel Hizler (1628) befindet sich im Anhang die Anweisung zum Stimmen der Geige. Sie erfolgt wie heute in den Quinten g, d, a, e. Diese Stimmung, die schon früher vorherrschte und gegenüber der Skordatur wohl immer die Regel war und blieb, scheint zuerst im Jahre 1618 in der „Organo-graphia" von Michael

[1] Auch ein Argument zu meinen Ausführungen in der Zeitschrift f. Mw. 7, 1. S. 6 ff.

[2] Musiklexikon, 10. Auflage 1922 unter „Violine".

[3] Neudruck und Übersetzung von Max Schneider, Berlin, 1913.

[4] Nach dieser Seite hin bereits von Max Kuhn behandelt in seiner Arbeit „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts" in dem Beiheft 7 der IMG. 1912.

[5] Das einzig erhaltene Exemplar in der Pariser Konservatoriumsbibliothek war leider unzugänglich.

Prätorius[1] angegeben zu sein. Ausführliche Anweisungen für das Geigenspiel sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl kaum geschrieben worden, da das Violinspiel selbst noch in den Anfängen steckte und erst am Ende des Jahrhunderts eine ausgereifte Technik erlangte. Man muß sich darum hüten, Werke, wie den 1645 in Mailand erschienenen „Scolaro per imperare a suonare di Violino ed altri stromenti" von Gasparo Zanetti, als Lehrwerke für die Violine anzusehen, was sie ja dem Titel nach sein müßten. Aber nach den Ausführungen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung[2] handelt es sich bei Zanetti ganz und gar nicht um eine Violinschule, sondern lediglich um eine Sammlung von rein praktischen Übungsstücken und vollwertigen Kompositionen, wie sie ja in neuerer Zeit etwa Davids „Hohe Schule des Violinspiels" enthält[3]. Ob das 1660 von Christopher Simpson verfaßte Werk „A brief Introduction to the skill of Musik . . ." eine Violinschule ist oder enthält, wie Riemann meint, kann wegen der vorläufigen Unzugänglichkeit dieses Werkes hier nicht entschieden werden. Jedenfalls sind in desselben Verfassers „Chelys minuritionum artificio exornata . . ." von 1667 keine Anweisungen zum Geigenspiel vorhanden, und man wird in diesem Werke höchstens die ersten Anweisungen zum Cellospiel finden[4]. In Ermangelung eigentlicher Lehrbücher haben die Componisten in dieser Zeit vielfach Vorreden oder Anweisungen zu ihren Werken mit in Druck gegeben. Erst Playford, Speer und Falck schrieben Lehrbücher, die auch dem Geigenspiel gewidmet sind. So bietet John Playfords „An Introduction to the skill of Musick" von 1654 eine „Brief instruction for beginners on trebble Violin", eine erstmalige Anweisung zum Spiel der „Diskant-Violin", unserer heutigen Geige. Wichtige Regeln über Geigen- und Bogenhaltung tragen mit bei zur Klärung mancher Probleme älterer Violintechnik[5]. Im Jahre 1687 erschien Daniel Speers „Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst- oder vierfaches musikalisches Kleeblatt." Dieses überaus wichtige und interessante Lehrwerk enthält in seinen 4 Teilen eine Gesangslehre, eine Klavierlehre mit zahlreichen, rein spieltechnischen Anweisungen und einer Generalbaßlehre, eine Lehre für die übrigen Instrumente und eine Kompositionslehre. Von den geringen Anweisungen fürs Violinspiel ist nur der Hinweis auf das Lagenspiel auf der E-Saite neu: „wann es höher als bis ins ♮ gehet, so der kleine Finger verrichtet, muß die gantze Hand hinaufwarts geruckt werden". Die „Idea boni cantoris" von Georg Falck (senior) von 1688 enthält allein 8 Saiten, die nur der Geige gewidmet sind. Nach einigen interessanten Erörterungen über Stimmungsmethoden und einem Hinweis auf das damals bräuchliche Skordaturspiel befaßt sich Falck hauptsächlich mit der Geigen- und Bogenhaltung und ergänzt hierin die Anweisungen Playfords[6]. Im Übrigen ist für Falck charakteristisch, daß auch bei ihm noch das Lagenspiel als ein „Fall der Noth" bezeichnet wird und nur auf der E-Saite (in der 3. und 6. Lage) zur Anwendung gelangt.

---

[1] Siehe die Tabelle auf S. 26 (im Neudruck von Eitner S. 29.)
[2] 25. Jahrgang (1823) S. 258.
[3] Auch Riemann zählt a. a. O. Zanetti zu den Verfassern von Anweisungen fürs Violinspiel.
[4] Riemanns Einstellung dieser beiden Werke unter die Violinschulen a. a. O. geht vielleicht auf Wasielewskis Angabe zurück, der in seinem Buche „Die Violine und ihre Meister" von 1919 (S. 100, Anm. 2) Simpson als ältesten Verfasser einer Violinschule bezeichnet. Auf S. 285, Anm. 2 aber sagt er, daß ihm die „Violinschule" Simpsons unzugänglich geblieben sei!
[5] Vgl. hierüber meinen Aufsatz: Zur älteren Violintechnik, ZfM., 7, 1, S. 6 ff.
[6] Vgl. meinen schon erwähnten Aufsatz a. a. O.

Die ersten Violinschulen (1695—1756)

Als ältester Verfasser einer Violinschule darf der Deutsche Daniel Merck[1] gelten, dessen Lehrbuch lautet:

„Compendium musicae instrumentalis Chelicae das ist Kurzer Begriff, welcher Gestalten die Instrumentalmusik auf der Violin, Pratschen, Viola da Gamba und Baß gründlich und leicht zu erlernen seye. Der Jugend und anderen Liebhabern zu Gefallen aufgesetzt und auf Begehren guter Freunde zu öffentlichem Druck befördert von Daniel Mercken, Stadt-Musico in Augsburg. Erster Teil: Augsburg. In Verlegung des Authoris, bey welchem es auch zu finden. Druckts Johann Christoph Wagner. Im Jahre Christi 1695."

Dieses kleine aus 22 Seiten bestehende Heftchen der Münchner Staatsbibliothek scheint den im obigen Titel angekündigten Stoff ganz zu umfassen. Aus der Schlußbemerkung:

„So ich verspühren werde | daß diese kurtze | wie wohl gründliche Arbeit der Jugend wird zu Nutzen kommen | werde ich in den künftige, so Gott will | mit diser materia weiters aufwarten | und an das Licht geben | wie andere Instrumenta, sowohl schlagende als blasende mit leichter Mühe und aus dem Fundament | zu erlernen seien"

dürfte hervorgehen, daß der Verfasser als zweiten Teil eine Anweisung für das Blas- und Schlaginstrumentenspiel plante, von der uns freilich bisher nichts bekannt geworden ist. Obwohl es sich nach dem Titel des Werkes nicht nur um eine Violinschule handelt, haben wir doch die Berechtigung, sie als solche zu bezeichnen. Merck geht nämlich von der Violine allein aus, führt ihren Lehrgang bis zu Ende durch und schließt dann erst eine kurze Besprechung der übrigen Streichinstrumente an. Für diese gilt die Spielart auf der Geige als grundlegend, so daß sich der Autor bei den übrigen Instrumenten auf die Angaben ihrer Stimmungen, Notierungen, und einiger Besonderheiten beschränken kann. Kapitel 1 der Violinschule enthält die Erklärung der Benennung und Lage der Noten, Kapitel 2 die der Notenwerte und Pausen und Kapitel 3 die der übrigen Zeichen wie Taktarten und dergl. In Kapitel 4 folgt die Angabe der Geigenstimmung in den üblichen Quinten und die Erklärung der Applikatur, begleitet von praktischen Übungen im Lesen und Greifen der Noten. Das folgende Kapitel „Wie man sich mit dem Bogen verhalten solle" geht zu den elementaren Strichübungen über, wobei es auf die richtige Anwendung des Auf- und Abstriches ankommt, wie es schon von Falck und Simpson gelehrt wurde. Merck gibt diese Anweisungen sehr ausführlich und wendet sich im 6. Kapitel denselben Übungen im Tripeltakt zu. Diese langwierigen Auseinandersetzungen, die man in vielen Werken der damaligen Zeit findet, wollen den Anfänger wohl mit einer sicheren Kenntnis der schweren und leichten Taktteile vertraut machen, was bei der damals herrschenden und durch schlechte Lehrmeister noch ins Groteske gesteigerten Verwirrung der Strichführung dringend nötiger schien und so für eine richtige Bogenführung die notwendige Voraussetzung war. Im 7. Kapitel werden die Intervalle sowie einige musikalische Zeichen erklärt. Hierunter wird der Buchstabe m als Zeichen für vibrato verwendet, doux entspricht nicht dem dolce, sondern dem piano, an dessen Stelle es auch in alten Drucken oder Manuskripten bei Echostellen zu finden ist. Das Spiel in der 2., 3. und

[1] Im Riemann-Lexikon 1922 fehlt Merck, obwohl auch biographische Nachrichten über ihn vorhanden sind.

4. Lage wird mit praktischen Übungsbeispielen im 8. Kapitel erläutert. Die Schlußbemerkungen Mercks geben Aufschluß über die Geigenhaltung der damaligen Zeit[1]. Im ganzen bildet Mercks Lehrwerk eine in sich abgeschlossene Violinschule primitiver Art, die nicht nur theoretisiert, sondern gleichzeitig einen praktischen Lehrgang bietet. Ihr Stoff, der zwar nur das für einen Geiger Nötigste enthält, ist gradmäßig nach logischen und pädagogischen Gesichtspunkten aufgebaut; im Anfang stehen die Elementarregeln, im Mittelpunkt die Erklärungen der Strichführung und am Schlusse die des Lagenspiels.

Im Jahre 1695 soll auch eine englische Anweisung des Violinspiels erschienen sein: Nolens Volens Tutor von T. Croß. Wir finden diese Abhandlung nur in Daveys „History of English Music" erwähnt[2]. Dort heißt es, die Anweisung enthalte eine genaue Abbildung des Griffbretts mit den bezeichneten Tonabständen, wonach der Schüler sein Griffbrett einteilen und bezeichnen solle. Die Bundeinteilung scheint damals üblich gewesen zu sein; wir finden diese Vorschrift später bei Geminiani wieder. Sonst wissen wir nichts über die angebliche Abhandlung von Croß, demnach auch nicht, ob es sich überhaupt um eine wirkliche Violinschule handelt. Der erwähnte Verfasser ist wohl kein anderer als Thomas Croß jun., der als englischer Musiknotenstecher um 1700 lebte[3] und vermutlich nur die Abbildung des Griffbretts verfertigt hatte, die dann in irgend einer unbekannten Schrift aufgenommen wurde.

Drei Jahre später, im Jahre 1698, erschien Georg Muffats „Florilegium secundum". Die Vorrede[4] hierzu bietet eine vortreffliche Ergänzung zu Mercks Violinschule. Muffat erörtert eingehend die Bogenhaltung, die im Zusammenhang mit anderen Dokumenten der damaligen Zeit bereits in einem besonderen Aufsatz von mir dargelegt worden ist[5]. Ferner geht Muffat über die primitive Strichführung Mercks wesentlich hinaus und gibt Regeln und Beispiele für die Phrasierung, die speziell für die Ausführung seiner Suiten und der im französischen Stil gehaltenen Suitenmusik überhaupt von Wichtigkeit sind. Auch in den rhythmischen und metrischen Anweisungen ergänzt Muffat die Elementarregeln Mercks.

In Paris erschien 1711[6] die „Méthode facile pour apprendre à joüer le Violon avec un abrégé des Principes de musique necessaires pour cet instrument" von M. P. des Monteclair — zum ersten Male ein Werk, dessen eigentliche Aufgabe auch im Titel deutlich ausgesprochen ist. Die Franzosen treten von nun ab der theoretischen Betrachtung des Violinspiels näher; jedoch sind es zunächst nicht die berühmten französischen Geiger, die Violinschulen verfassen, sondern wie Monteclair vielfach Komponisten und Theoretiker. Daß aber Monteclair auch die Praxis des Streichinstrumentenspiels verstanden hat, bezeugt die Tatsache, daß er Kontrabassist der Pariser Großen Oper war. Er hat auch eine „Méthode pour apprendre la musique" (1700) verfaßt. — Daß das Flageolettspiel in Frankreich damals nicht unbekannt war, ersehen

[1] Vgl. meinen Aufsatz a. a. O.
[2] 1995, S. 326. Das Original ist unbekannt.
[3] Vgl. den Artikel im Künstler-Lexikon von Thieme-Becker, 8. Band, S. 168.
[4] Vgl. den Neudruck in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich, 2. Band, 2. Hälfte.
[5] Vgl. Zt. f. Mw. 7, 1. Seite 6 ff.
[6] Eitner datiert 1711, Riemann (Lexikon) 1712 und 2. Auflage 1736.

wir aus „Les sons harmoniques“ op. 4 von Cassanea de Mondonville von 1735. Es sind dies „den Gebrauch des Flageoletts im großen durchführende Solo-Violinsonaten“[1], denen eine Anweisung fürs Flageolettspiel beigegeben ist. Mondonville war selbst Violinist und als Komponist sowohl für die Geige wie für Oper und Oratorium bekannt[2].

Kurz nach Mondonville treten wieder zwei Franzosen als Verfasser von Violinschulen auf: Corrette (1738) und Dupont (1740). Michel Corrette, bekannt als Komponist besonders für die Musette, Vielle und Flöte und als Herausgeber einer Sammlung älterer Violinmusik „L'art de se perfectionner sur le Violon“, hat sich als Theoretiker durch die Veröffentlichung einer Anzahl vorzüglicher Schulwerke einen bedeutenden Namen erworben. Zuerst erschien seine Violinschule 1738, 43 Seiten umfassend; dieser folgten 1741 eine Celloschule und 1753 Schulen für Klavier, Flöte und Vielle. 1758 gab Corrette noch eine Singschule heraus. Seine Violinschule[3] hat folgenden Titel:

> L'Ecole d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement a jouer du Violon dans le goût françois et italien; avec des Principes de Musique et beaucoup de leçons à 1, et 2 Violons; ouvrage utile aux commençants et a ceux qui veulent parvenir a l'execution des Sonates, Concerto, Pieces par accords et Pieces a cordes ravallées. Composée par Mr. Corrette. Oeuvre XVIIIe. A Paris M. D. C. C. XXXVIII.

Der eigentlichen „Méthode“ gehen die „Principes de Musique pour le Violon“ voraus. Die französische Spielart wird in dem Lehrwerk stets von der italienischen getrennt, was rein äußerlich schon durch die Anwendung des französischen Violinschlüssels (auf der 1. Linie) und des italienischen Violinschlüssels (auf der 2. Linie) in Erscheinung tritt. Mit besonderer Ausführlichkeit wird die Geigen- und Bogenhaltung erklärt[4]. Bei der Bogenführung sollen die Haare des Bogens etwas gegen den Steg gewendet sein und alle Bewegungen des rechten Armes mit lockerem Handgelenk ausgeführt werden. Der Triller wird mit der oberen Note geschlagen. Für crescendo und decrescendo gibt es besondere Übungen. Die über den Noten stehenden Punkte bedeuten ein staccato, spiccato oder détachez; bei der einfachen Trennung von Noten unter einem Bogenstrich in langsamen Sätzen würden die Punkte der heutigen Bezeichnung durch kleine wagerechte Striche unter dem Bindebogen (Portamento) gleichkommen. Drei kleine Menuette für Violine allein sind als Akkord- und Doppelgriffstudien gedacht, wobei sich Corrette der polyphonen und akkordischen Schreibweise bedient. Das Lagenspiel gelangt auf allen Saiten bis zur 4. Position zur Anwendung, auf der „Chanterelle“[5] bis zur 7. Lage, d. h. also bis zum a'''. Dies war damals der höchste Ton auf der Geige, der durch Überstrecken des 4. Fingers auch schon in der 6. Lage zu erreichen war. Die im Titel angekündigten „Pieces a cor-

[1] Vgl. Riemanns Lexikon unter „Mondonville“.

[2] Leider waren mir beide Werke, sowohl die Violinschule Monteclairs wie auch die Anweisungen Mondonvilles, die wohl wieder eine Ergänzung zu dieser Schule sein können, unzugänglich. Aus Andreas Mosers Erwähnung der Violinschule Monteclairs auf S. 177 seines Buches „Geschichte des Violinspiels“ 1923 ist nichts Neues zu entnehmen.

[3] Das mir vorliegende Exemplar befindet sich in der Berliner Staats-Bibliothek.

[4] Vgl. die Ergebnisse meines Aufsatzes a. a. O.

[5] Eine von der Laute übernommene Bezeichnung der höchsten (Gesangs-) Saite.

des ravallées", d. h. auf herabgestimmten Saiten, enthielten offenbar Anweisungen zum Skordaturspiel[1]. Im ganzen bietet die Violinschule von Corrette Anweisungen, die schon zu einer entwickelteren Violintechnik hinführen als die der vorangehenden Lehrwerke; hierzu zählen vor allem die Bemerkungen über das Lagenspiel, das hier seine Ausdehnung auf die damalige Länge des Griffbretts erfährt, ferner die über die Bogenstricharten, denen Arpeggiostudien folgen, und über das Doppelgriffspiel.

Die schon erwähnte Violinschule von Dupont von 1740 muß wegen ihrer Unzugänglichkeit hier übergangen werden[2]. Damit finden die französischen Violinschulen aus dieser Epoche, die durch Monteclair, Corrette und Dupont vertreten ist, ihren Abschluß. Es erscheint nun auffällig, daß jenes Land, das damals die größten Geiger hervorgebracht hat: Italien, vorläufig mit Violinschulen noch zurücksteht. Von den großen Geigern wie Corelli, Locatelli, Vivaldi, Veracini, Tartini, Nardini u. a. m. sind keine Violinschulen auf uns gekommen. Einzig Geminiani und Tessarini gelten als Repräsentanten der altitalienischen Violinschulen. Mit Geminiani ist uns die Spielart der alten Römischen Schule und ihres Begründers Corelli in etwa überliefert, während Tessarinis Zugehörigkeit zur Römischen Schule nicht feststeht. Zudem ist Tessarinis Violinschule gegenüber den anderen aus der ersten Epoche von ganz untergeordneter Bedeutung. Die Früchte der Unterrichtsweise der Florentiner, Venetianer, Paduaner und Piemonteser Meister fallen dagegen in eine spätere Zeit; nachdem ihre Schüler die Methode der alten Meister fortgesetzt hatten, gaben sie diese durch Lehrschriften der Öffentlichkeit bekannt. Zwar wissen wir nicht, ob bereits Leopold Mozart bei der Abfassung seiner Violinschule von italienischen Meistern in seiner Methode persönlich beeinflußt war oder vielmehr aus eigner Erfahrung und Beobachtung geschöpft hat, doch wird schon allein die Kenntnis der Tartinischen Sonaten für die Gestaltung seiner Methode nutzbringend gewesen sein. Nach L. Mozart gibt es mehrere Schulen (wie z. B. auch die von Bruni), deren Verfasser direkt aus den alten italienischen Meisterschulen hervorgegangen sind. Am vorzüglichsten sind es Baillot, Rode, Kreutzer und Campagnoli, die die Spielweise ihrer großen Lehrer und Vorbilder in ihren Violinschulen dargestellt haben. Doch sind diese Werke erst in einer späteren Zeit entstanden, sodaß sie von ihr und der weiter entwickelten Violintechnik nicht unberührt geblieben sind; nur der Kern jener Lehrwerke enthält die Methode der altitalienischen Geiger.

Von Francesco Geminiani lagen mir 3 Violinschulen vor: eine deutsche, eine englische und eine französische Violinschule[3], d. h. sie sind in diesen verschiedenen Sprachen abgefaßt, ohne grundverschiedene Methoden darzustellen. Andererseits handelt es sich aber nicht um die bloße Übersetzung ein- und desselben Werkes, da die Anlage

---

[1] Die Seiten 39—42 fehlten leider in dem mir vorliegenden Exemplar.

[2] Eitner datiert eine Violinschule von Dupont (nicht Jan Baptiste Dupont) 1740 mit folgendem Titel: „Principes de violon par demandes et par réponses, par lequel toutes personnes pourront apprendre d' eux-mêmes à jouer dudit instrument. Paris 1740." Ebenso berichtet Eitner über ein Werk von Henri Bonaventure Dupont, das folgenden Titel trägt: Principes de musique par demandes et par réponses. Paris 1718". Hier scheinen einige Werke miteinander verwechselt zu werden; Andreas Moser bringt in seinem Buche „Geschichte des Violinspiels" (vgl. S. 177) hierüber keine Aufklärung.

[3] Die deutsche Violinschule befindet sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die beiden anderen Werke enthält die Berliner Staatsbibliothek.

wie auch stellenweise der Inhalt in den 3 Violinschulen verschieden ist. Keine von ihnen ist sicher datierbar. Das deutsche Werk trägt den folgenden Titel:

„Gründliche Anleitung oder Violinschule ou Fundament pour le Violon composé par Mr. Geminiany dediée a son exell: Monsieur le comte franc. de Kinsky Chambell: Actuel, General de Bataile, Proprieteur d'un Regiment d'infanterie, et Local Directeur de l'accadémie Millitaire Theresienne, à Vienne chez Artaria Comp."

Da die Firma Artaria Comp. erst 1770 in Wien begründet wurde, ist diese Violinschule zu Lebzeiten Geminianis nicht mehr erschienen, was auch aus der Widmung an den Grafen Franz Kinsky hervorgeht, der erst 1785 Direktor der Militärakademie in Wien wurde. Offenbar handelt es sich um eine spätere Ausgabe, die vielleicht vom Verleger selbst veranstaltet wurde. Da Graf Franz Kinsky 1805 gestorben ist, wird also diese Ausgabe der Geminianischen Violinschule zwischen 1785 und 1805 erschienen sein. Die englische Violinschule „The art of playing on the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument", die nach den lexikalischen Angaben aus dem Jahre 1751 sein soll, muß auch ein späterer Druck sein, da Geminiani seit 1749 schon in Frankreich weilte. Auch nach A. Moser[1] muß dieses Werk viel früher erschienen sein, und zwar zunächst anonym im 5. Teil von Pierre Prelleurs Modern Musick-Master, dann 1740 unter Geminianis Namen als op. 9 bei Bremner in London. Diese Werke waren nicht zugänglich[2], statt deren aber eine spätere Neuauflage:

„Entire New and Compleat Tutor for the Violin, containing the easiest and best Methods for Learners to obtain a Proficiency with some useful Directions Lessons Graces by Geminiani. Jo which is added a favourite Collection of Airs Marches Minuts Song Tunes London."

Ein Bleistiftvermerk auf dem Exemplar dieser Ausgabe gibt als Erscheinungsjahr „ca. 1750" an. Vermutlich ist diese Ausgabe wegen des neuen Titels aber erst nach 1751 erschienen. Eine nochmalige Neuauflage erlebte dann dieses Werk nach Eitner 1790 in London

„New & compleat instruction for the Violin to wich is added a collection of airs". (Unzugänglich.)

Während Geminianis Aufenthalt in Paris erschien dort seine „L'art de jouer le Violon" 1752[3]. Auch für diese Schule muß uns eine spätere Ausgabe Ersatz bieten:

„L'art du Violon ou Méthode raissonnée pour aprendre à bien jouer de cet instrument composée primitivement par le Célèbre F. Geminiani. Et nouvellement redigée, augmentée, expliquée et enrichie de nouveaux exempler, préludes, airs et duos gradués pour éclaircir et faciliter l'instruction et mettre évidemment en pratique les principer de cet excellent maitre nouvelle édition. Mise au jour d'apres les conseils, les soins, les exemples et les productions des plus habiles maitres de violon, Francais, Italiens et Allemans. A Paris, chez Sieber fils."

Nach Eitner ist diese Schule 1830 erschienen. Ein sicherer Anhaltspunkt für diese Annahme ist aber nicht vorhanden. Jedenfalls muß von den 3 Schulen zuerst die englische erschienen sein, ihre erste Ausgabe wahrscheinlich noch in den 40 er Jahren,

[1] a. a. O. S. 409.
[2] London, British Museum.
[3] Nationalbibliothek Paris.

die zweite ca. 1751 und die dritte ca. 1752. In demselben Jahre würde sich an diese die ursprüngliche Ausgabe der französischen Violinschule anschließen und hieran nach dem Tode Geminianis weitere Neuausgaben und Auflagen bis etwa zur Jahrhundertwende, darunter auch die deutsche Ausgabe. Schon aus diesen zahlreichen Auflagen, die über ein halbes Jahrhundert hin sich erstrecken, geht die eminente Bedeutung und Verbreitung der Geminianischen Violinschule hervor[1].

In der deutschen Violinschule ist der theoretische Teil von dem praktischen vollständig getrennt. In 23 „Exempeln“ werden die Fundamente des Violinspiels auf den 4 ersten Seiten knapp dargelegt. In diesen finden sich die Hinweise auf die in den folgenden 45 Seiten enthaltenen praktischen Übungen, die in der Reihenfolge der Exempel aufgebaut sind. Der Tonumfang der Violine beträgt 3 Oktaven und 1 Ton Dies stimmt also mit den bisherigen Violinschulen überein, auch ist die Länge des Griffbretts noch dieselbe. Um dem Schüler die Griffe zu erleichtern, läßt Geminiani das Griffbrett der Geige gewissermaßen in Bünde einteilen und bezeichnen, wofür er verschiedene Methoden angibt. Man erkennt aus diesen Anweisungen wieder, daß auch Geminianis Schulen hauptsächlich für den Anfänger verfaßt waren. Die Manier der Griffbretteinteilung scheint damals weite Verbreitung gefunden zu haben; denn Leopold Mozart, der die Violinschule Geminianis nicht gekannt hat, eifert in seiner Violinschule (S. 60, § 10) energisch gegen diesen Brauch. Als erste Übung schreibt Geminiani eine Griffart vor, die für die richtige Stellung der linken Hand und ihrer Finger recht geeignet ist: Dieser sogenannte Geminianische Griff wurde bekanntlich für die Folgezeit der Violinschulen von epochemachender Bedeutung, die deutsche und englische Violinschule machen ferner wertvolle Angaben über die Geigen- und Bogenhaltung[2]. Es gibt bei Geminiani 7 Lagen oder „Ordnungen“, was dem damaligen Tonumfang der Geige, der Länge des Griffbretts und den bisherigen Mitteilungen entspricht. Über den Lagenwechsel sagt Geminiani folgendes:

> „Man muß sich in der ersten Ordnung recht üben, ehe man zu den anderen schreitet, dabey muß man den Daumen in Acht nehmen; dieser soll allzeit desto weiter vom ersten Finger abstehen, je mehr man in den anderen Ordnungen fortkommt, bis er endlich sich völlig unter den Hals der Geige verbirgt“.

Unter den Übungen für den Lagenwechsel findet man alle nur denkbaren Kombinationen des Fingersatzes, ferner Terzen-, Quarten- bis Dezimengänge. Der Abstrich ist mit g, der Aufstrich mit s bezeichnet. Die langen Regeln über die Strichführung, wie sie Merck und Muffat gegeben haben, werden von Geminiani kurzerhand über Bord geworfen, womit zwar einer freieren Strichführung das Wort geredet wird, andererseits aber auch Extremitäten nicht ausbleiben. Unter den letzten praktischen Beispielen finden sich einige Doppelgriffstudien und Übungen im polyphonen Spiel. Reichhaltige Ausführungen von Arpeggien bieten wertvolles Material für die richtige

[1] Von den übrigen theoretischen Werken Geminianis käme nur noch folgendes in Betracht: „Rules for playing in an true taste on the Violin German Flute Violoncello and Harpsicord particularly the Thorough Baß.“ Hier handelt es sich aber um eine Sammlung von Violin- bezw. Flötensonaten mit Generalbaß, deren kurzes Vorwort einige Zeichen erklärt, wie sie auch die Violinschulen enthalten.

[2] Vergl. meinen Aufsatz a. a. O.

Ausführung damaliger Geigenarpeggien, die im Notenbild nur durch Akkorde angegeben wurden. Ausführlich behandelt Geminiani die Verzierungen als Ausdruck der Affekte, wie sie im 18. Jahrhundert besonders durch die Lehrwerke von Quantz und Ph. E. Bach bekannt geworden sind[1]. Die Anwendung des vibrato erfolgt wie bei Merck nur bei besonderer Bezeichnung. Das Zeichen Geminianis ~~~~ ist auch in der älteren Violinliteratur häufig zu finden. Die Strichelchen über den Noten bedeuten dasselbe wie Punkte. Eine deutliche Unterscheidung der verschiedenen Stricharten ist auch bei Geminiani nicht erkennbar. Von den dynamischen Zeichen erwähnt Geminiani außer forte und piano das crescendo oder „Wachsen" ◀ und das smorzando oder „Abnehmen" ▶. Diese Schwellzeichen beziehen sich nicht auf Tonfolgen, sondern auf Einzeltöne[2]. Aus den Geminianischen Zeichen sind später die offenen Schwellzeichen hervorgegangen[3].

Die Anweisungen Geminianis in der deutschen Violinschule sind äußerst knapp, seine Übungen dagegen zahlreich, zum Teil auch mit beziffertem Baß versehen. Zuletzt bringt Geminiani noch 12 eigene Kompositionen mit Generalbaß. Gegenüber der deutschen Violinschule ist die englische in ihren Anweisungen ausführlicher und leichter verständlich. Auch erfordern hier die Übungsstücke lange nicht das tiefere Musikverständnis wie die Kompositionen Geminianis in der deutschen Violinschule. Im Ganzen ist die englische Violinschule populärer. So folgen hier den Anweisungen eine Anzahl englischer Volkslieder, Arien, Märsche, Menuette etc. Beim Lagenspiel werden halbe und ganze Lagen unterschieden.

Die neue Ausgabe der französischen Schule Geminianis wird im Vorwort des Herausgebers und Verlegers Sieber in Paris mit der allgemeinen Klage über die erste Fassung begründet. Sie sei zu unklar und schwer verständlich, für das Auffassungsvermögen eines jungen Schülers ungeeignet. Die Übungsstücke wären in der Ausführung zu schwierig und mehr Kompositionsstudien als instruktive Geigenübungen. Auch müsse man den Schüler mit den Fortschritten der modernen Zeit bekannt machen. Aus diesen allgemeinen Klagen ist zu entnehmen, daß die Violinschule von Geminiani in ihrer ursprünglichen Fassung etwa noch 1803 in Frankreich allgemein in Brauch war, und daß sich die übrigen inzwischen erschienenen Violinschulen dort kaum eingebürgert haben. Damit muß die Violinschule von Geminiani für die damalige Zeit eine große Bedeutung gehabt haben. Die um die Jahrhundertwende aufkommende Unzufriedenheit über die Ausgabe veranlaßte den Verleger Sieber, mit Unterstützung der berühmten Geiger der damaligen Zeit (sie sind ungenannt) die alte Fassung gründlich zu revidieren und zu erweitern. So umfaßt die neue Gestalt des Lehrbuches 89 Seiten. Wir erkennen die Anweisungen Geminianis aus seinen früheren Schulwerken überall wieder; doch sind sie hier viel ausführlicher und fast weitschweifend. Besonders ist auf die logische und pädagogische Behandlung des Lehrstoffes Wert gelegt. Die formale Gestaltung wie auch der Inhalt, der bereits auf neuere geigen-

---

[1] Die Geigenverzierungen der damaligen Zeit werden in meinem Aufsatz: „Die Violinschule von Leopold Mozart" (voraussichtlich im Mozart-Jahrbuch für 1925) eingehend besprochen.

[2] Schwellzeichen verwendete schon Mazzocchi in seinen Madrigalen von 1638, und zwar C als Anschwellen und V als Abschwellen.

[3] In der Praxis kommen diese schon in den Sonaten von Piani 1712 vor.

technische Probleme eingeht, geben dieser Violinschule ein fast modernes Gepräge. Daß wir es mit einer späteren Zeit zu tun haben, als Geminianis Vorschriften entstanden, zeigt am deutlichsten das Kapitel über das Lagenspiel. Über die 7. Lage hinaus ist der höchste Ton d^4, der mit dem 4. Finger „par extension" in der 9. Lage zu spielen sei. Damit ist die Länge des Griffbretts schon erweitert, wenn der Tonumfang auch hier noch nicht unserem heutigen entspricht. Nach den praktischen Erläuterungen zu den theoretischen Anweisungen folgt eine Reihe Übungsstücke, die nicht von Geminiani, sondern vom Herausgeber hinzugefügt sind. Diese Übungen sind für 2 Geigen geschrieben, in denen die obere Partie vom Lehrer, die untere vom Schüler ausgeführt werden soll. Unter je einer Übung steht ein kleines Duett aus der damaligen Musikliteratur, so Romanzen von dem Romanzenkomponisten Plantade (1764—1839), von dem Singspielkomponisten Dezède (ca. 1740—1792), von Henri IV, d'Alayrac, Haydn, Pugnani, Rameau, Della Maria (1769—1800), Nardini, de la Borde, de la Fugera, Martini, Dittersdorf und eine Air von Gaviniés, zuletzt eine Toskanische Chanson, eine Sächsische und Schottische Romanze, eine Polnische Air, eine Romanze von Languedoc, eine Venezianische Barcarole, eine Air der Auvergne und endlich eine Türkische Air, benannt „Romcka". Die Tonleiterstudien wechseln nicht in der Folge des Quintenzirkels, wie es aus didaktischen Gründen wohl am besten gewesen wäre, sondern in diatonischer Reihenfolge. Dabei folgt der Dur-Tonleiter immer die parallele harmonische Moll-Tonart. Weitere Anweisungen haben wir ebenfalls als spätere Zutaten aufzufassen. Die Strichart „détaché" kommt in 4 verschiedenen Formen vor: als „détaché fort", mit Strichen bezeichnet und wohl dem späteren „martellé" gleich bedeutend, ferner als „détaché moyen sans forcer" bei punktierten Noten, also unserem „spiccato" entsprechend und endlich als détaché du même coup d'archet". Letzteres ist so bezeichnet: Diese Bogenstrichart wird wohl in der einfachen Trennung mehrerer Noten unter einem Bogenstrich (Portamento) bestehen, wie sie schon bei Corette als détaché vorkam. Bei Corrette wie bei Geminiani findet sich diese Bogenstrichart mit Punkten bezeichnet, während wir heute kleine, wagerechte Striche schreiben würden. Zu den verschiedenen Arten des „détaché", wie sie von Corrette her bekannt waren, kommt also hier das „martellé" hinzu, freilich einer späteren Zeit als der Geminianis angehörend. Das Portament ist bei Geminiani außer den Punkten mit der geschlängelten Linie statt des Bindebogens angedeutet. Man wird in älteren Violindrucken stets zu unterscheiden haben, ob diese geschlängelte Linie wie hier einem Bindebogen gleichkommt oder aber dem vibrato. Als solches fanden wir sie bei Geminiani in der deutschen Violinschule, als Bezeichnung der Bogenstrichart wird sie einer späteren Zeit angehören. Die übrigen im französischen Lehrwerk aufgeführten Bogenstricharten sind Kombinationen dieser 3 genannten und der gebundenen Strichart. Auch die zahlreichen dynamischen Zeichen und Trillerarten gehören der späteren Zeit an. Der letzte Teil der französischen Violinschule besteht vollständig aus Kompositionen. Zunächst bieten 12 größere Violinduette, deren Komponisten nicht genannt sind, die aber wohl der neueren Zeit angehören müssen, einen vortrefflichen Lehrgang durch alle Stadien des Violinspiels. Der instruktive Aufbau dieser gesamten Duette legt uns nahe, diese für sich allein etwa als praktische Violinschule zu bezeichnen. Die den Schluß machenden 6 Kompositionen sind von Geminiani,

zum Teil mit beziffertem Baß und sämtlich der deutschen Violinschule Geminianis entnommen.

Unabhängig von der Geminianischen Violinschule, deren älteste Fassung: die englische wohl spätestens in den 40er Jahren erschien, scheint die Violinschule von Carlo Tessarini, des Violinlehrers an der Metropolitankirche in Urbino, enstanden zu sein[1]. Es ist noch unbekannt, welcher Meister sein Lehrer war. Seine aus 2 Teilen bestehende Violinschule erschien 1741 als opus I, womit noch nicht festgestellt ist, ob sie nach oder vor der von Geminiani entstanden ist. Auch Tessarinis Bemerkung in der Vorrede, daß nun die erste Violinschule in die Öffentlichkeit gelange, bringt in der Datierungsfrage der Geminianischen Violinschule keine völlige Aufklärung, da dieses englische Werk dem Italiener Tessarini ebenso unbekannt geblieben sein kann wie die französischen Violinschulen, die vor der von Tessarini erschienen waren. Jedenfalls sind keinerlei Beziehungen zwischen den Violinschulen Geminianis und Tessarinis vorhanden. Letztere trägt den Titel:

> „Gramatica di Musica, insegna il modo facile e breve per bene imperare di sonare il Violino su la parte, diviso in due libri con le sue Figure, Lezioni, Toccate per tutti lituoni della musica con la mi sura della Tastatura del Violino, con tutte le sue uoci, che sie possono fare in quella, consacrata all'Ill. Sr. March. Angelo Gabrielli Nobile Patrizio Romano da Carlo Tessarini da Rimini Professore di Violino della Metropolitana di Urbino."

Mit „su la parte" soll wohl gemeint sein, daß dieses Werk nicht zum Selbstunterricht bestimmt, sondern daß die Beteiligung des Lehrers vorgesehen ist. Demzufolge besteht der größte Teil des Lehrbuches aus Duetten, die vom Lehrer und Schüler ausgeführt werden sollen. 21 Jahre später erschien eine neue französische Ausgabe dieses Werkes

> „Nouvelle méthode pour apprendre par théorie dans un mois de temps à jouer du Violin, divisée en trois classes; avec des lecons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762."

Wenn Tessarini in einem Monat das Violinspielen beibringen will, so kann es sich natürlich nur um eine Reklame für seine Violinschule handeln. Gegenüber der ursprünglichen Ausgabe hatte dieses Werk noch einen 3. Teil erhalten[2]. Wie die ersten Violinschulen ist auch die von Tessarini als Elementarlehre gedacht. Nur die Violinduette zum Schluß verlangen schon eine reifere technische und musikalische Durchbildung. Neu sind die Übungen für Kadenzen[3]. Im Vordergrunde steht der praktische Teil.

Eine willkommene Ergänzung zu den bisherigen Violinschulen bietet ein Brief Tartinis an seine Violinschülerin, die Komponistin Magdalena Lombardini (später Madame Sirmens)[4]. Kurz nach dem 1770 erfolgten Tode Tartinis kam dieser Brief gedruckt an die Öffentlichkeit, er war aber bereits am 6. März 1760 in Padua von

---

[1] Exemplar in der Berliner Staatsbibliothek.

[2] Die französische Ausgabe war unzugänglich.

[3] Vgl. die Ausführungen A. Mosers a. a. O. S. 211 ff.

[4] Abgedruckt in der „Europe litteraire" 1770, in Burneys Reisetagebüchern 1771, in Hillers „Lebensbeschreibungen ..." 1784, in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1803 Nr. 9 und bei Wasielewski „Die Violine und ihre Meister" 1919 S. 141 ff.

Tartini an seine Schülerin abgesandt worden[1]. Die Entstehungszeit des Briefes fällt also zwischen die beiden ersten Auflagen von Leopold Mozarts Violinschule (1756—1769). Da diese aber an Tartinis Brief anknüpft wie dieser an die älteren Violinschulen, so ist Tartini entwicklungsgeschichtlich an dieser Stelle einzuschalten. Der durch seine „Arte dell'Arco" berühmt gewordene Komponist widmet auch in dieser Lektion sein Hauptinteresse der Bogenführung. Die Stange des Bogens wird förmlich eingeteilt. Spitze und Mitte des Bogens werden für die Übungen unterschiedlich und bei Anwendung verschiedener Stärkegrade nutzbar gemacht. Gerade an dieser Stelle knüpft L. Mozart an Tartini an und führt seine Lehren weiter. Größere Gewandheit in der Bogenführung erzielen Tartinis Übungen zum Überspringen einer Saite. Alles ist bestimmt und klar faßlich ausgedrückt, sodaß der pädagogische Wert dieses Briefes, der zwar nur einige Gebiete der Violintechnik behandelt, alle bisherigen Violinschulen übertrifft. Bei den großen pädagogischen und künstlerischen Fähigkeiten Tartinis, der die größte Geigerschule des 18. Jahrhunderts heranbildete, kann man nur bedauern, daß wir nicht auch von ihm eine Violinschule besitzen. Seine Einflüsse scheinen auf Leopold Mozart nicht unbedeutend gewesen zu sein, dessen Violinschule von 1756 in der Entwicklungsgeschichte folgt.

Tabellarische Übersicht über die Violinschulen von ihren Vorläufern bis zur Gegenwart[2].

I. Die Vorläufer.

ca. 1250 Hieronymus de Moravia: Tractatus de musica. Genaue Beschreibung der Applikatur bei Streichinstrumenten.

1528 Martin Agricola: Musica instrumentalis deutsch. Illustrierte, pädagogisch aufgebaute Unterrichtsmethode.

1535 Ganassi del Fontego: La Fontegara (Flötenschule). Erste Spezialschule und Notenbeispiele.

1542 Ganassi del Fontego: Regola Rubertina (Violenschule). Bedeutendster Vorläufer der Violinschulen mit zahlreichen violintechnischen Anweisungen.

[1556 Philibert Jambe de Fer: Epitome musicale ... Allgemeine Musiklehre ohne spieltechnische Anweisungen für die Violine, jedoch erste Erwähnung der heutigen Violine.]

1654 John Playford: Brief instruction for beginners on trebble Violin. Erstmalige Anweisung zum Violinspiel innerhalb eines größeren Musikwerkes. Regeln zur Geigen- und Bogenhaltung.

1687 Daniel Speer: Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst. Geigentechnische Anweisungen, insbesondere zum Lagenspiel.

1688 Georg Falck: Idea boni cantoris. Hinweis auf Skordaturspiel und Regeln zur Geigen- und Bogenhaltung.

[1] Dieses Datum findet sich in der deutschen Übersetzung von Rochlitz, dem Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Dieser Übersetzung liegt eine französische Übersetzung zu Grunde, vermutlich die aus der „Europe litteraire", während die Hillersche Übersetzung auf dem italienischen Original fußt. Dem Inhalt nach decken sich beide Übersetzungen zur Hauptsache, dem Wortlaut nach ist die Übersetzung von Hiller einwandfreier.

[2] Diese erstmalige historische Zusammenstellung der Violinschulen erfolgt bis Leopold Mozart (inkl.) mit kurzen Angaben ihrer wichtigsten Merkmale. Für die Richtigkeit der nachfolgenden nur mit Jahreszahlen versehenen Verfasser von Violinschulen kann ich keine volle Verantwortung übernehmen.

II. Die Violinschulen von Merck bis L. Mozart.

1695 Daniel Merck: Compendium musicae instrumentalis Chelicae. Älteste wirkliche Violinschule, wenn auch noch primitiver Art.

[1698 Georg Muffat: Florilegium secundum. Ergänzung zu Mercks Violinschule, insbesondere hinsichtlich der Bogenhaltung, Strichführung und Phrasierung.]

1711 M. P. de Monteclair: Méthode facile pour apprendre à jouer le Violon . . .

[1735 Cassanea de Mondonville: Les sons harmoniques. Violinsonaten mit Anweisungen zum Flageolettspiel.]

1738 Michel Corrette: L'école d'Orphée . . . Ausdehnung des Lagenspiels auf die damalige Länge des Griffbretts, Bogenstricharten, Arpeggio und Doppelgriffspiel.

1740 Dupont: Principes de Violon.

ca. 1740 Francesco Geminiani: The art of playing on the violin . . . (2. Auflage ca. 1751 und 3. Auflage 1752 unter dem neuen Titel; Entire new and compleat tutor for the Violin. 4. Auflage 1790).

1752 Francesco Geminiani: L'art de jouer le Violon. (Neuauflage und moderne Erweiterung 1803).

Francesco Geminiani: Gründliche Anleitung oder Violinschule (zwischen 1785 und 1805). Griffbretteinteilung, der „Geminianische Griff", Geigen- und Bogenhaltung, Lagenwechsel, Verzierungen und fortgeschrittene Violintechnik.

1741 Carlo Tessarini: Grammatica di musica . . . (Französische Ausgabe: Nouvelle méthode . . . 1762). Kadenzübungen.

[1760 Guiseppe Tartini: Brief an seine Violinschülerin Magdalena Lombardini. Kunst der Bogenführung.]

III. Die Violinschule von Leopold Mozart (1. Auflage 1756, 2. Auflage 1769 und spätere Auflagen).

Gegenüber Quantzens und Ph. E. Bachs Lehrwerken vertritt Mozart die süddeutsche Richtung, beeinflußt von der italienischen, insbesondere der Tartinis. Im Übrigen sind Selbständigkeit und Originalität vorherrschend. Über die bis ins Einzelne durchgeführten spieltechnischen Anweisungen hinaus bietet Mozart eine Lehre vom musikalischen Vortrag.

IV. Die Violinschulen im Gefolge Mozarts.

1757 Wodiczka	1779 Bailleux	1791 (?) Alday	1815 Alard
1759 Rudimenta Panduristae	1781 L'Abbé	1793 Hiller	1815 Dupierge
1763 Brijon	1784 Bruni	1798 Cartier	1746—1825 Cambini
(1766 Méthod'e nouvelle)	1784 Thiémé	1800 Bédard	1756—1808 Paul Wranitzky
1774 Löhlein	1785/86 Schweigl	1803 Fenkner	1761—1819 Anton Wranitzky
1776 J. Fr. Reichardt	1787 Kauer	1807 Panofka	1750—1816 Woldemar
	1788 Bornet	1808 Demar	
	1791 Galeazzi	1810 Hering	

V. Die Violinschulen von:

Baillot—Rode—Kreutzer	1814
Campagnoli	1823
Spohr	1831

VI. Die Violinschulen von Spohr bis zur Gegenwart.

1833 Wlicek
1834 Baillot
1836 Pastou
1842 Ries
vor 1844 Birgfeldt
„ Dominik
„ Eckhardt
„ Fröhlich
„ Gebauer
„ Grünwald
„ Guhr
„ Kindscher
„ Lorenziti
„ Mazas
„ Meilhan
„ Michaelis
„ Schiedermayr
„ Straub
„ Tonelli
„ Volkmar
„ Waldenfeld
„ Wanski
„ Wohlfahrt
„ Zimmermann
vor 1846 Kastner
vor 1851 Barnbeck
„ Braun
vor 1851 Guichard
„ Henning
„ Hohmann
„ Schön
„ Solle
„ Stein
„ Wichtl
1855 André
„ Dancla
1856 Schletterer
„ Wälder
„ Weiß
1857 Hering
„ Püschel
„ Sering
1858 Bériot
„ Eichberg
„ Meyer
1858/59 Mettner
1859 Meerts
1860 Hoppe
„ Wolgast
1861 Léonard
1862 Brähmig
„ Tischler
1863 David
„ Magerstädt
„ Sattler
1864 Burg
1865 Wittich
1866 Mollenhauer
„ Müller
1867 Bériot
„ Kadleček
„ Kayser
„ Reichelt
1870 Hamel
1871 Cohn
1872 Flade
1873 Heinze-Kothe
„ Rehbaum
1874 Oberhoffer
1875 Blied
„ Huber
„ Köhler
„ Schradieck
1876 Bauer
1877 Fraatz
1878 Lehmann
1879 Hermann
„ Herrmann
„ Schultz
„ Wöhning
„ Zimmer
1880 Abel
„ Berr
„ Hertrich
„ Hiebsch
1880 Kewitsch
„ Schröder
„ Witting
1881 Dont
„ Hofmann
„ Koch
„ Nejedly
„ Singer-Seifriz
„ Urban
1881/82 Czerny
1882 Linnarz
„ Malát
„ Schubert
1884 König
1885 Buttschardt
1887 Baganz
1888 Kling
1889 Bernards
„ Scholz
„ Waßmann
1891 Wenzl
1892 Courvoisier
„ Kroß
1894 Sevcik
1904 Hoya
1905/06 Joachim-Moser
1907 Eberhardt

Ein Frankfurter Szenar zu Glucks Don Juan

Von

Otto Bacher, Frankfurt a. M.

Zu Glucks, bekanntlich zur Ballettpantomime seines Kollegen am Wiener Kärntnertortheater, des Tanzmeisters Gaspero Angiolini geschriebener Don Juan-Musik waren bisher — abgesehen von unwesentlichen englischen Drucken — nur zwei Szenare bekannt[1]: einmal das dreiaktige Original, erschienen im Rahmen eines ausführlichen Programmbuches, in dem Angiolini Wesen und Ziele der dramatischen Pantomime auseinandersetzt (Wien 1761), zum andern eine französische, vieraktige und sehr ausführliche Bearbeitung, die sich im Pariser Konservatorium erhalten hat, Angiolinis Name aber nicht erwähnt. Bisher unbekannt geblieben ist ein auf Frankfurter Boden nachweislich beinahe ein ganzes Jahrzehnt (zwischen 1780 und 1790) gespieltes Szenarium, das zwar ebenfalls eine Bearbeitung darstellt, in der jedoch stets ausdrücklich auf Angiolinis Vorbild hingewiesen wird. Zum Verständnis und zur Klärung der Herkunft dieses bisher unveröffentlichten, in Angiolinis Atmosphäre entstandenen Szenars muß folgendes gesagt werden.

Unter den zahlreichen wandernden Schauspielergesellschaften, die in Frankfurt im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts einkehrten, um nach mehr oder minder glücklich verlaufenen Gastspielen die Stadt wieder zu verlassen, befand sich seit 1781 auch die Truppe des Schauspieldirektors Johann Böhm[2]. Dieser Böhm hatte eine im Zusammenhang mit dem uns hier interessierenden Thema wichtige Vergangenheit. Zunächst Zögling der in direkter Linie von Felix Kurz abstammenden Brunianschen Stegreifspiel- und Tänzertruppe, machte er sich im Verlauf der siebziger Jahre selbständig und übernahm die Brünner Bühne. Die dort noch üblichen Hanswurststücke, Bernardoniaden und anderen extemporierten Erzeugnisse drängte er zugunsten ernster Schau- und Singspiele und vor allem dramatischer Ballette in den Hintergrund. Zur Leitung der letzteren ließ er sich von Wien einen Schüler Jean G. Noverres, des berühmten Zeitgenossen und Nachfolgers Angiolinis, kommen. Unter der Leitung des neuen Balletmeisters Peter Vogt d. Ä.[3] brachte die Böhmsche Gesellschaft sehr häufig Noverresche oder nach dessen Vorbild gearbeitete Ballette — der Name des Meisters wird auf den Theaterzetteln stets besonders erwähnt —, eine Tendenz, die sich noch verstärkte, seitdem Böhm gelegentlich eines Wiener Gastspiels seiner Brünner Truppe mit Noverre selbst zusammentraf (1776) und sogar ge-

---

[1] Alles Nähere bei Robert Haas, Die Wiener Ballettpantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan, Beihefte d. DTÖ X, 1923. Dort auch die Abdrucke der beiden Szenare.

[2] Über ihn ausführlich, auch für alles folgende, in Otto Bacher, Beiträge zur Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert, ungedr. Frankfurter Dissertation 1923.

[3] Über ihn Reichards Theaterjournal für Deutschland, XV. Stück, 1780, S. 112: „Seine Ballette sind sehr geschmackvoll und die meisten von dem Noverre nachgeahmt." War 1763, also noch zu Angiolinis Zeit, Tänzer am Wiener Hoftheater. Vgl. auch Teuber, Geschichte des Prager Theaters II, S. 62 und Reichards Theaterkalender 1780, 81, 83.

meinsame Vorstellungen mit ihm veranstaltete[1]. Dies war einige Jahre vor seinem ersten Frankfurter Auftreten. Er gehörte von nun an zu den damals seltenen Verfechtern Noverrescher Ballettpantomimen, die er nach Aufgabe des Brünner Theaters und Gründung einer eigenen Wandertruppe dauernd auf seinem Repertoire hielt und durch große Teile Deutschlands verbreitete, so auch nach Augsburg und Salzburg[2] brachte, wo sie Mozart und seine Familie wie die anderen Aufführungen der Böhmschen Truppe miterlebten[3]. Dieses zweifellose Verdienst des kleinen Wanderprinzipals hatte man bisher übersehen, vielleicht nur deswegen, weil man sich für Noverres Kunst überhaupt erst wieder seit neuester Zeit interessierte. Unter den zahllosen Schauspielergesellschaften, die damals die Lande durchzogen, war die Böhmsche, soweit sich feststellen läßt, die einzige, auf deren Ballettrepertoire Noverres Pantomimen dauernd vertreten waren und in offensichtlich getreuen Nachahmungen der Originale einen beherrschenden Platz einnahmen.

Über Böhms Aufführungspraxis und erste Frankfurter Gastspiele muß einiges gesagt werden. Es war bei den wandernden Truppen allgemein üblich, meist am Schluß des Theaterabends, nachdem Schau- oder Singspiele vorgegangen waren, ein Ballett zu geben. Bei Böhm inszenierte man diese mit ganz besonderer Pracht und Liebe, so daß sie zu Attraktionen ersten Ranges wurden. Er beschäftigte zu diesem Zwecke ein etwa zwanzigköpfiges Ballettpersonal, bei dem auch Schau- und Singspielmitglieder mitwirkten. Seine ganze Truppe, einschließlich des natürlich für heutige Begriffe lächerlich kleinen Orchesters, umfaßte einige fünfzig Leute. Die Theaterzettel geben häufig ausgedehnte, mit aufdringlichen Anpreisungen verbrämte Inhaltsangaben, wie man sie damals gewohnt war, gelegentlich auch kleine Szenarien der zur Aufführung gelangenden Ballette. Über deren äußeren Verlauf sind wir also stets gut unterrichtet. Die Musik wird allerdings, Zeitgebräuchen entsprechend, meist nicht erwähnt. Der jeweilige Musikdirektor einer Truppe pflegte die erforderlichen Tonstücke zu komponieren, falls nicht eine Originalmusik vorhanden war, und dies traf nur in wenigen Fällen zu. Umarbeitungen und Veränderungen, mit denen man damals sehr frei schaltete, stand natürlich auch dann nichts im Wege. Unter Böhms Noverre-Balletten seien hier erwähnt „Adelheid von Ponthieu", „Die Horatier und die Kuriatier", „Medea und Jason", „Der gerächte Agamemnon". Die Aufzählung ließe sich beliebig vermehren, derart reichhaltig war das den Frankfurtern gebotene Ballettrepertoire, das denn auch den größten Beifall auslöste. Besonderer Beliebtheit erfreute sich ein oft wiederholtes, „von Herrn Vogt nach Angiolini verfertigtes tragisches Ballett" „Don Juan oder der steinerne Gast". Die gut erhaltenen Theaterzettel bringen häufig längere Szenare, die den Besuchern gleichsam als Textunterlagen dienten. Von Glucks

[1] Hierüber z. B. Taschenbuch des Wiener Theaters 1777, S. 65 ff, J. H. F. Müllers Abschied von der Bühne, 1802, S. 93, und Austria, Österr. Universalkalender 1864, S. 54, auch Robert Haas, DTÖ. XVIII.

[2] Ausführliche Nachweise in meiner eingangs erwähnten Arbeit. Am wesentlichsten Reichards Theaterjournal für Deutschland XV. Stück, 1781, S. 109 ff. und XVII. Stück, 1781, S. 105 ff.

[3] Hermann Abert, W. A. Mozart I S. 761 und W. A. Mozarts Briefe, herausg. v. L. Schiedermair, I 286, 288, II 10, 39, IV 125, 369.

Musik ist nie die Rede. Auch in den folgenden Jahren — bis 1789 — nicht. Innerhalb dieser Zeit kehrte Böhms Truppe oft nach Frankfurt zurück und führte immer wieder den „Don Juan" mit, obschon Noverres Tanzstücke längst nicht mehr auf dem Repertoire standen und Peter Vogt bereits seit 1781 entlassen war. Dies alles spricht für den starken Erfolg von Angiolinis Pantomime. Endlich, 1779, findet sich in der Frankfurter Oberpostamtszeitung vom 5. Juni eine vereinzelte Notiz über die Ballettpantomime „Don Juan" mit „Ritter Glucks Musik", das erste und letzte Mal, soweit ich feststellen konnte, daß man ihrer Erwähnung tat. Dem im selben Jahr in Frankfurt wirkenden Theaterkritiker Prof. A. W. Schreiber gefiel sie durch „geschmackvolle Anordnung und passende Musik"[1]. So wissen wir denn also bestimmt, daß Angiolinis Tanzstück tatsächlich mit Glucks vorgeschriebener Musik in Szene gegangen ist. In welcher Weise diese allerdings auf Vogts, vom Wiener und Pariser abweichender Szenar verteilt war, können nur Vermutungen lehren, da jegliche Unterlagen fehlen. Es kann daher nur auf die Unterschiede der drei Texte eingegangen werden, von denen der neu entdeckte Frankfurter zunächst zur Wiedergabe gelangen soll. Er ist auf beliebig herausgegriffenen Theaterzetteln vom 11. September und 19. Oktober 1771, oder, gleichlautend, vom 4. Mai 1782 abgedruckt[2]. An diesem Tage gab man zuerst Bendas Melodrama „Ariadne auf Naxos", dann folgte ein Schauspiel von J. J. Engel „Der Edelknabe", schließlich heißt es auf dem Zettel:

„Den Beschluß macht ein großes tragisches von Herrn Vogt nach Angiolini verfertigtes Ballett in fünf Aufzügen, genannt: Don Juan oder der steinerne Gast.

Kurzer Inhalt. Erster Aufzug. Gasse bey Nachtszeit. Don Juan bringt Amarillis, des Gouverneurs Tochter eine Nachtmusik, unter welcher er sich in ihr Haus schleicht. Pedrillo, sein Diener, schreibt diese Eroberung auf ein langes Verzeichnis, auf dem schon die übrigen von seinem Herrn verführten Mädchen stehen. Es wird Lärm und die Musik flieht. Don Pedro verfolgt den Schänder seiner Ehre mit bloßem Degen, empfängt aber von Don Juan einen tödlichen Stich, der ihm sein Leben raubt.

Zweyter Aufzug. Großer Saal in einen Gasthause auf dem Lande. Eine Hochzeit von Schäfern hält ihren Einzug. Don Juan, der sich seines begangenen Mordes halber flüchten mußte, kömmt in den nemlichen Gasthof. Er mischt sich unter die Tanzenden, entführt aber zuletzt die Braut, die die Brautleute, da sie es bemerken, von Pedrillo mit Gewalt zurückfordern, der sie ihnen auch auf eine lächerliche Art wieder zu schaffen verspricht.

Dritter Aufzug. Garten mit der prächtigen Statue Don Pedros zu Pferde. Don Juan beredet die Braut ihn zu lieben. Sogleich erscheint Pedrillo und meldet den Lärm, der im Gasthofe sey. Die Braut entflieht, und Don Juan, der ihr nach will, erblickt die Statue. Er befiehlt Pedrillo sie zum Essen einzuladen, welches dieser nach vielen Drohnungen mit Furcht und Zittern verrichtet. Der Stein winkt ihm sein Ja zu, worüber er vor Schrecken außer sich davonläuft.

Vierter Aufzug. Der obige Saal mit gedeckter Tafel. Eben will man sich zu Tische setzen, als drey starke Schläge gehört werden. Pedrillo, der sehen muß, was es sey, stürzt zurück herein, und der Geist Don Pedros folgt ihm auf dem Fuße nach. Er vertreibt alle Gäste und ladet den frechen Don Juan in der Mitternachtsstunde auf den nächsten Gottesacker, wohin ihm dieser auch voll Ausgelassenheit zu folgen verspricht.

---

[1] W. A. Schreiber, Dramaturgische Blätter, Frankfurt a. M. 1788/89, 1. Quartal, S. 194.
[2] Erhalten in der Frankfurter Stadtbibliothek.

Fünfter Aufzug. Ein Kirchhof. Don Juan erscheint, und erblickt den Geist, der ihn sanft zur Buße mahnt. Er hingegen spottet seiner so lange, bis sich die Bühne in die offene Hölle verwandelt. Don Pedro versinkt und Don Juan endet sein ruchloses Leben unter tausend feurigen Martern und der äußersten Verzweiflung[1].

Was die Besonderheiten des Frankfurter Szenars betrifft, so ist es fünfaktig, die anderen vier- (Paris) bezw. dreiaktig (Wien). Dies verrät Noverres Einfluß, dessen Tanzstücke mit Vorliebe weitschweifiger, meist fünfaktig waren. Trotzdem bleibt Angiolini Vogts unmittelbares Vorbild, weshalb das Wiener Szenar hier wichtiger als die Pariser Bearbeitung ist. Die Akte I sind in beiden Fällen dieselben[2]. Bei Angiolini heißt des Gouverneurs Tochter Elvira, bei Vogt Amarillis, dieser erwähnt ausdrücklich den Diener Pedrillo, der jenes durch Mozarts Oper später berühmt gewordene Register führt, ein Requisit, das interessanterweise weder die Wiener noch die Pariser Ausgabe kennt. Die schon ganz im Sinne von Da Pontes Buch angelegte Rolle des komischen Dieners existiert dort in dieser Form überhaupt nicht. Im zweiten Akt fällt die Angabe der Szene „Saal in einem Gasthause auf dem Lande" und „Hochzeit von Schäfern" auf, eine in den anderen Ausgaben vollständig fehlende Anordnung, die dafür sofort in Don Juans Palast einführen. Sie erinnert wiederum an Da Pontes Arbeit und weist unmittelbar auf dessen bekannte Szene Zerline — Masetto hin, ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß in Böhms Bearbeitung Don Juan die Braut entführt, die sein Diener — da man sie von ihm zurückverlangt — „auf eine lächerliche Art" wiederzuschaffen verspricht — Motive, die bei Da Ponte später ausgearbeitet sind. Im Frankfurter Szenar folgen nun die bedeutenden Erweiterungen, die zur Fünfaktigkeit führen. Hier nämlich versucht (3. Akt) Don Juan im „Garten mit der prächtigen Statue Don Pedros zu Pferde" die Braut zu bereden, während im Wiener und Pariser Szenar das üppige Fest in seinem Palaste bereits jetzt (2. Akt) durch des steinernen Komturs Dazwischenkunft gestört wird, der seinen Mörder zum Mahle in die Gruft einlädt. Diese Einladung ist wie bei Da Ponte in Vogts Arbeit umgekehrt: Pedrillo muß nach langem, aus Mozarts Oper bekanntem Hin und Her das steinere Denkmal zu Don Juans Tafel bitten. Der 3. Akt des Wiener und Pariser Textes spielt auf dem Friedhof, am Grabe des Komturs, es folgen dessen bekannte Ermahnungen und Don Juans Widerstand; in unserer Bearbeitung folgt als 4. Akt Don Juans Festmahl und Don Pedros Erscheinen — ganz wie zum Schlusse bei Da Ponte —, mit dem Unterschiede, daß der Gouverneur nun doch seinen Mörder zum nächsten „Gottesacker" lädt. Im letzten (5.) Akt — Ort „Ein Kirchhof", scheinbar nicht des Komturs Grabstätte — erfolgt dann die Katastrophe, die in den beiden anderen Texten sofort im 3. Akt, am Grabe des Ermordeten, eintritt.

Die Vergleichung der verschiedenen Szenarien wurde eingehender durchgeführt, um die in manchen Punkten auffällige Ähnlichkeit des Frankfurter Fundes mit Da Pontes Opernbuch zu zeigen. Unter diesen ist die komische Dienerfigur, vor allem das Registermotiv am verblüffendsten. Hypothesen über Zusammenhänge mit Da Ponte dürfen trotzdem nicht gewagt werden. Bearbeitungen des „Don Juan"-Stoffes von

[1] Sperrungen im Text wurden bis auf die „offene Hölle" hier nicht wiedergegeben.
[2] Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen Haas, Beihefte d. DTÖ X, S. 15 ff.

der Stegreifkomödie und Haupt- und Staatsaktion bis zum Schauspiel und zur Oper gab es damalg unzählige, seit Jahrzehnten behandelte man[1] dieses Thema mit steigender Vorliebe iu Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland. Altes comedia dell' arte- und opera buffa-Gut steckt in allen vorkommenden Typen mit ihren Eigenheiten, es handelt sich mehr um Allgemeinbesitz, als um geistiges Eigentum eines einzelnen. Im übrigen hat Da Ponte bekanntlich des Italieners Bertati Dichtung „Don Juan" nahezu sklavisch kopiert. Auffällig und verblüffend bleibt nur die Tatsache, daß gerade des kleinen Wandertruppenprinzipals Böhm „Don-Juan"-Ballett stärker als Angiolinis Original und die Pariser Bearbeitung auf Da Ponte hinweist, wofür man vielleicht allgemeine Noverresche Traditionen in Wien verantwortlich machen könnte. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant zu erfahren, daß Böhm mit der Familie Mozart befreundet war[2] und gerade vor seinem ersten Frankfurter Auftreten (1781) in Salzburg, wie schon erwähnt, Gastspiele veranstaltet hatte (1779/80). Die Verbindung gestaltete sich hier derart eng, daß man Böhm des jungen Wolfgang Amadeus opera buffa „La finta giardiniera" (München 1775) anvertraute, die er — was bisher unbekannt war — als deutsches Singspiel umgearbeitet herausbrachte und von nun an dauernd auf seinen Reisen mitführte[3]. Damals in Salzburg stand das „Don Juan"-Ballett ebenfalls schon auf dem Repertoire, auch Ballettmeister Vogt war bei der Truppe, wie Leopold Mozart brieflich ausdrücklich feststellt[4]. Wolfgang erwähnt ihn bei Gelegenheit noch einige Male, zuletzt in einem Wiener Schreiben an den Vater in vertraulichem Ton mit den Worten: „apropos; der Peter Vogt ist hier" (1783)[5]. Der Vollständigkeit halber sei schließlich mitgeteilt, daß Böhm und Mozart befreundet blieben, so daß sie noch 1780, aus Anlaß der Frankfurter Kaiserkrönung, zusammenwohnten. Zu diesem Zeitpunkt noch wurde das Don Juan-Ballett mit großem Erfolg aufgeführt. Mozarts Oper war inzwischen 1786 erschienen und Frankfurter Repertoierstück geworden.

Nach 1790 läßt sich in Frankfurt eine Aufführung von Angiolini-Vogts Ballettpantomime nicht mehr nachweisen. Böhms Truppe kehrte nur noch einmal wieder (1792). Im selben Jahr starb ihr für die musikalische Bühne wichtiger Prinzipal, so daß sich ihre Spuren in der großen Zahl wandernder Schauspielergesellschaften der damaligen Zeit bald verloren.

---

[1] Vgl. Haas a. a. O und Abert, Mozart II S. 439 ff.

[2] Vgl. seine verschiedentliche Erwähnung in den Briefen Mozarts und seiner Familie.

[3] Nachweis in meiner eingangs erwähnten Arbeit. Laut Reichards Theaterjournal für Deutschland a. a. O. in Augsburg aufgeführt (zuerst Mai 1780), muß daher bei der Gleichheit der Repertoire auch in Salzburg gespielt worden sein. Gleichzeitig wird die „Verstellte Gärtnerin" in Reichards Theaterkalender für 1781 als „Operette" von „Mozard Kapellmeister in Salzburg" angezeigt (S. XXXV, XXXVI), Übersetzung vom Schauspieler der Böhmschen Truppe Stierle d. Ä. (S. XXXVII). Der Übersetzer der deutschen Bearbeitung der „Finta giardiniera" war also nicht Schachtner (Abert, Mozart I S. 461). In Frankfurt zuerst 1782 aufgeführt.

[4] Briefe IV, S. 125: „Der Tänzer heißt hl: Vogt ist ein Deutscher hl: Cecarelli [bekannter Tenorist] kennet ihn sehr gut von Italien."

[5] Briefe II 52. Außerdem: II, 39 (Brief aus München Januar 1781), wonach „der Peter vogt schon lange weg", und II 52 (Dezember 1781), „der Elias vogt ist beym Böhm, und der Peterl ist in Berlin." Daher Peter Vogt der Ältere.

Viertes rheinisches Kammermusikfest im Brühler Schloß

Von

Willi Kahl, Köln

Über die seit 1921 bestehenden rheinischen Kammermusikfeste ist den Lesern dieser Zeitschrift bisher nur einmal kurz Mitteilung gemacht worden[1]. Der Charakter des diesjährigen Festes drängt nun ganz besonders zu etwas eingehenderer Berichterstattung, schon weil die Veranstaltungen eine ernste Krisis glücklich überstanden haben und einer neuen, gerade von musikwissenschaftlicher Seite freudig zu begrüßenden Zukunft entgegensehen. Als mir der Violoncellist Willi Lamping im Herbst 1920 seinen Plan entwickelte, mit dem neugegründeten „Brühler Schloßquartett Kurköln" historische Kammermusikabende, ferner demnächst ein auf dieser Grundlage weiter ausholendes Kammermusikfest zu veranstalten und sich von mir Mitarbeit bei der Programmaufstellung und Unterstützung durch Programmerläuterungen erbat, da war es mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß sich hier für alle ortsansässigen Musikwissenschaftler ein dankbares und fruchtbares Arbeitsfeld eröffnen könnte. Der Anschluß an die Kölner Ortsgruppe der DMG war bald hergestellt. In erfreulicher, nach allen Seiten hin durchaus befriedigender Zusammenarbeit, die allenfalls durch äußere Unzulänglichkeiten in der Arbeitsweise der künstlerischen Veranstalter getrübt werden konnte, haben Mitglieder der Kölner Ortsgruppe der DMG die Durchführung mehrerer historischer Kammermusikzyklen und der bisherigen Kammermusikfeste durch Beschaffung von Material, Beratung in Fragen der Aufführungspraxis, sowie durch aufklärende Programmerläuterungen vorbereiten helfen, ja in vielen Fällen überhaupt erst möglich gemacht. Hier, wo ein Schwerpunkt dieser Veranstaltungen stets auf dem Streben nach stilgerechter Aufführung älterer Musik lag, zeigte sich in vollem Umfang, wie sehr der Künstler auf die Hilfe des Historikers angewiesen ist[2]. Nicht allzu oft aber wird man, wie wir dies hier immer wieder erleben durften, auf seiten der Künstler soviel Verständnis für die Notwendigkeit solchen Zusammenarbeitens begegnen.

Inzwischen ist nun das Brühler Schloßquartett ein Opfer der Inflationszeit geworden. Im vorigen Jahr mußte das Kammermusikfest ausfallen und sich diesmal auf drei Tage in dem wie immer stimmungsvollen Rahmen des Brühler Schlosses beschränken, das ja einst auch den konzertierenden jungen Beethoven beherbergt hat. W. Lamping, der wiederum für die künstlerische Leitung verantwortlich war, hatte das Havemann- und das Kölner Prisca-Quartett herangezogen, Ch. Döbereiner mit einigen Mitgliedern seiner Vereinigung für alte Kammermusik und eine Reihe hervorragender auswärtiger und einheimischer Instrumentalisten gewonnen. Für die vokalen Darbietungen stand der „Rheinische Madrigalchor" unter W. Josephson zur Verfügung.

Die Einbeziehung vokaler Werke brachte den bisherigen Programmen gegenüber eine Neuerung und zeigte, mit wieviel Weitblick, abseits vom üblichen Konzertbetrieb man hier den Begriff „Kammermusik" im Sinne der älteren Zeit gelten läßt. Hoffentlich führt dieser Weg demnächst weiter ins Bereich von Kammerkantate und Kammerduett. Diesmal gab es außer einigen aus Brahms' „Marienliedern" drei ältere Werke, die das Programm etwas zu summarisch als „Madrigale" zusammenfaßte: „Zwei Rosen" („Ich han in einem Garten gesehn") aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, „An die Nachtigall" von einem unbekannten Komponisten des 17. Jahr-

[1] ZfM IV, 9/10, 1922, S. 576, 579.

[2] Vgl. die anregenden Ausführungen H. Aberts, „Musikwissenschaft und Musik im Zeichen des Bären", Der Bär, Jb. v. Breitkopf & Härtel, 1924, S. 31.

hunderts und das ergreifende „Tenebrae factae sunt“ aus den früher Palestrina zugeschriebenen Charwochgesängen des Marc' Antonio Ingegneri. Bedeuten die rheinischen Kammermusikfeste schon längst eine bewußte Abkehr vom landläufigen Typus des „Musikfestes“ mit Massenaufführungen und möglichst buntscheckigen Programmen, so steigerte sich der musikfestliche Reiz der Tage diesmal aufs höchste durch die mehrfache Darbietung älterer unbekannter Werke aus dem Manuskript. Da hatte Döbereiner aus seiner Sammlung von Abschriften aus den Beständen der Darmstädter Landesbibliothek eine wertvolle Gdur-Sonate für Flöte, zwei Gamben, Violoncell und Cembalo von Telemann mitgebracht, die es wohl verdiente, durch Neudruck weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu werden. Aus der Schloßbibliothek des Grafen von Schönborn in Wiesentheid (Unterfranken) stammt ein „Concerto a quattro“ für Flöte, Violine, Violoncell und Cembalo von Händel, das im Adagio ganz seine Züge trägt, im übrigen aber noch näherer Untersuchung bedarf. Nach seinen Bemerkungen im Programmbuch ist Fritz Zobeley, Heidelberg, bei der Arbeit, dieses und ein zweites in Wiesentheid befindliches Concerto Händels Frühzeit, etwa um 1704, zuzuweisen. Man wird nähere Ergebnisse über diesen bemerkenswerten Fund abwarten müssen.

Auch aus der neueren Zeit konnte das Fest mit Manuskriptaufführungen aufwarten. Das eine Stück, Schuberts Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell (1814), ist uns, seitdem H. K. Schmid über seine Auffindung 1918 an dieser Stelle berichtet hat[1], nicht mehr ganz unbekannt. Die durch Schuberts Handschrift mit der üblichen Datierung einwandfrei in ihrer Echtheit beglaubigte Urschrift dem praktischen Gebrauch zugänglich gemacht zu haben, ist das Verdienst G. Kinskys[2]. Bekanntlich bricht die Handschrift mit den drei Anfangstakten der fünften Variation des fünften Satzes ab, und eine Auffindung des fehlenden Schlusses ist kaum zu erwarten, der etwa eine Schlußvariation und ein ausgesprochenes Serenadenfinale enthalten haben mag. Da die von Kinsky geschmackvoll ergänzte fünfte Variation keinen Abschlußcharakter aufweist, schien es geboten, eine Satzumstellung vorzunehmen, so daß der Variationensatz und die ihm in der Urschrift vorangehende „Zingara“ vertauscht erscheinen. Schmids Ausführungen haben sich aus dem lebendigen Klangbild in jeder Weise bestätigt, namentlich hinsichtlich der koloristischen Reize des Quartetts, das in seiner formalen Reife innerhalb der gleichzeitigen Instrumentalmusik eine Sonderstellung einnimmt. Darüber zu sprechen, ergibt sich vielleicht noch besondere Gelegenheit. Mit seiner aller Wahrscheinlichkeit nach ersten Aufführung seit Schuberts Zeiten führte das über hundert Jahre verschollen gebliebene Werk die Festbegeisterung auf einen Höhepunkt.

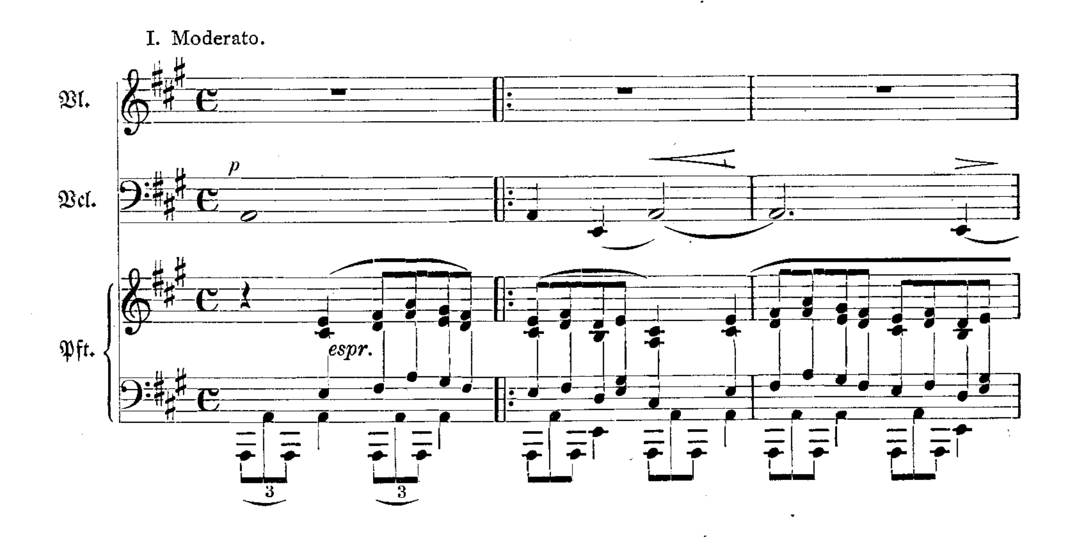
So problemlos sich diese Schubert-Erstaufführung in das Programm einreihte[3], so rätselhaft gab sich die Vorführung eines Adur-Trios von einem unbekannten Autor. E. Bücken hat dies Werk, eine Abschrift aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ohne Titelblatt, aus dem Nachlaß E. Priegers gesteigert und dem Veranstalter des Festes zur Aufführung überlassen. Es muß betont werden, daß sowohl der Besitzer des Werkes als auch die wissenschaftlichen Mitarbeiter des Festes peinlich überrascht waren von der voreiligen Art der Festveranstalter, eine gefühlsmäßig ausgesprochene, aber darüber hinaus noch keineswegs bewiesene und vorläufig noch gar nicht zu beweisende Vermutung zu Reklamezwecken auszubeuten. So wurde das Trio als „Uraufführung (Brahms?)“ in den Voranzeigen der Konzerte angekündigt. Maßvoller hielt sich allerdings das Programmbuch, das den Namen Brahms bei der Nennung des Werkes vorsichtig unterdrückt, zwar den Pianisten der Aufführung,

[1] ZfM I, 3, 1918.
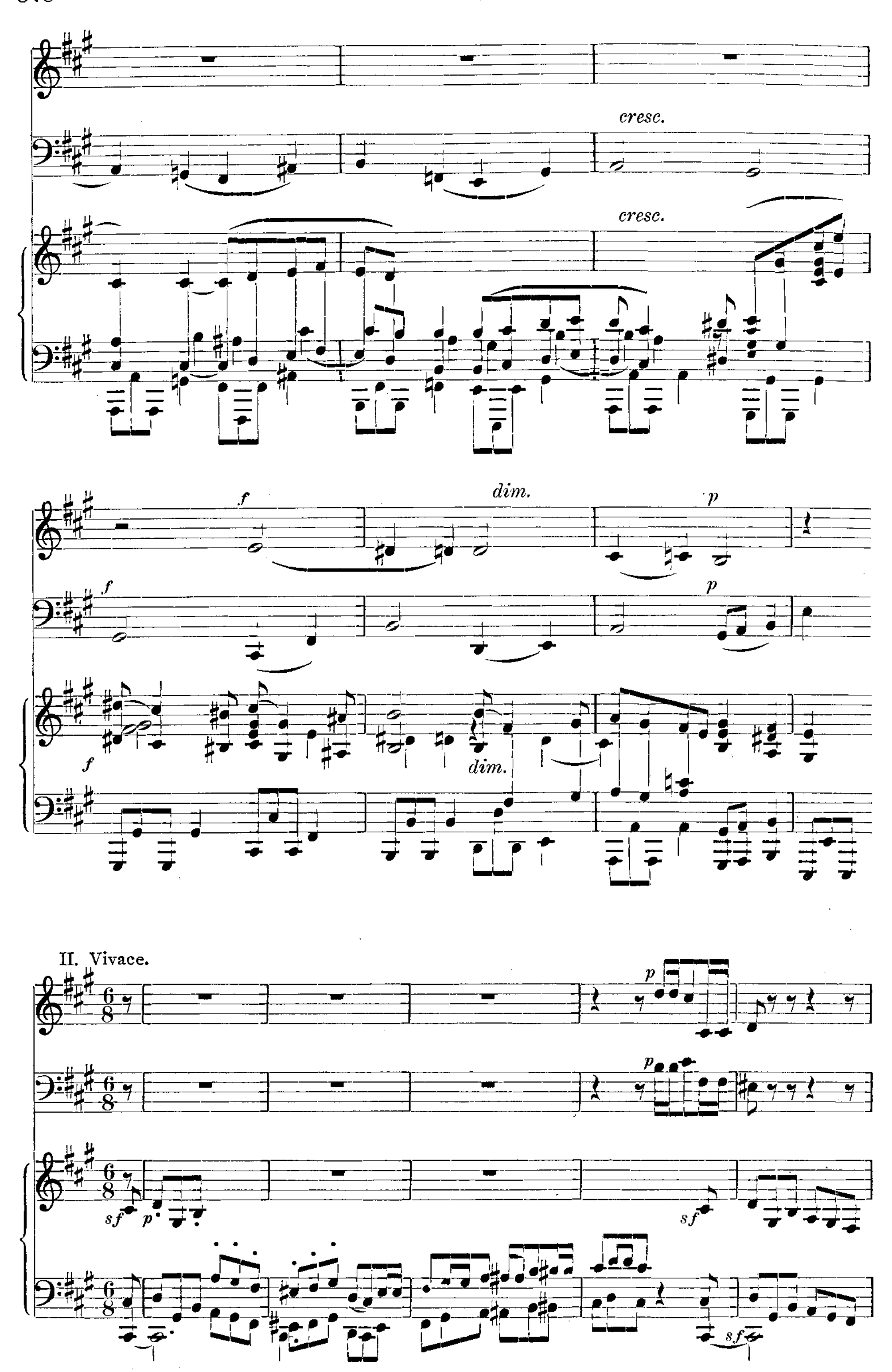
[2] Eine Veröffentlichung im Münchener Drei Masken-Verlag steht bevor.

[3] Natürlich bietet das Werk an sich immer noch die schon von Schmid angedeuteten und wohl kaum lösbaren Probleme (z. B. bezüglich der Herkunft des variierten Ständchens „Mädchen, o schlumm're noch nicht“, etwa von Schubert selbst?).

Max van de Sandt, mit ehrlich gemeinten Worten „für Brahms" eintreten läßt, zugleich aber einer ernsten Warnung E. Bückens Raum gibt, abzuwarten, bis „die wissenschaftliche Einkreisung des Ungenannten lückenlos bis auf den letzten Ring gelungen sein wird". Der Bestimmung des Werkes mit äußeren Beweisen stehen die größten Schwierigkeiten entgegen. In die Kopistenhandschrift mischt sich am Schluß des ersten Satzes mit zwei abgeänderten Takten eine fremde Hand. Ist dies der Komponist, so ist es jedenfalls nicht Brahms'. Nehmen wir aber einmal Brahms an, so weiß jeder, wie Brahms mit Werken verfahren ist, die er nicht mehr als vollgültig anerkannte. Immerhin, meint van de Sandt mit Recht, könnte ein in der Urschrift später vernichtetes Werk sich in der vorliegenden Kopie gerettet haben. Wenn van de Sandt an ein Brahmssches Werk aus der Studienzeit bei Marxsen glaubt, so hätte er geradezu auf ein verlorenes Klaviertrio hinweisen können, das der junge Brahms am 5. Juli 1851 in einem Privatkonzert zur Silberhochzeit des Ehepaars Schröder in Hamburg als eigene Komposition unter dem Decknamen Karl Würth vorführte[1]. Sollte dieses Pseudonym auf dem weiteren Wege der Kopie bis in Priegers Besitz verschleiernd gewirkt haben? Das Heft, auf dem Einbanddeckel mit einem Fragezeichen (von Priegers Hand?) versehen, fand sich, vom Vorbesitzer seit seinem Erwerb scheinbar unbeachtet, in ein größeres Notenkonvolut hineingeschoben, vor. Soll unter diesen schwierigen Umständen eine Lösung der Verfasserfrage nach äußeren Kriterien doch noch möglich werden (die Handschrift-Identifizierung der abgeänderten Takte des ersten Satzes erscheint mir von Bedeutung), so kann vielleicht vorläufig schon etwas geschehen, wenn im Einverständnis mit dem derzeitigen Besitzer die Satzanfänge des Klaviertrios hier einem weiteren Kreis zur Kenntnis gelangen:



[1] M. Kalbeck, J. Brahms, 2. Aufl., 1. Hbd. 1908, S. 70.


cresc.
cresc.
f
dim.
p
f
p
f
dim.
II. Vivace.
p
p
sf
p
sf
sf

Trio.
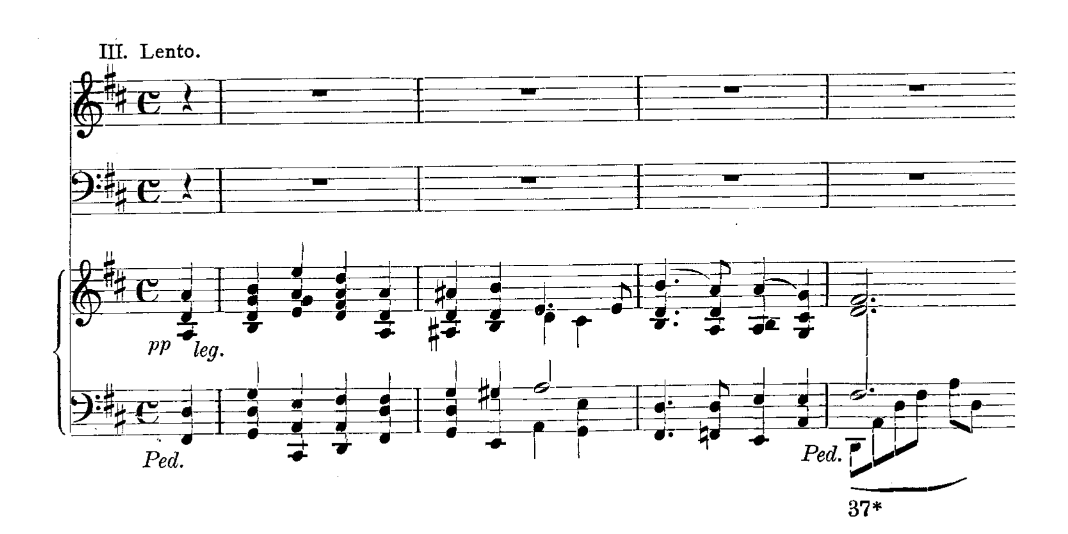
dolce
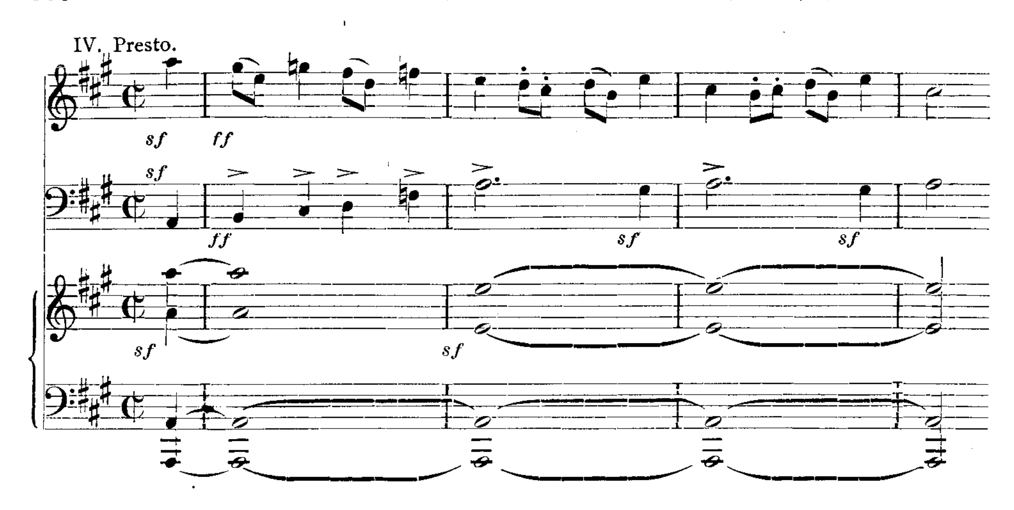
espr.

mf cresc. f

p f

III. Lento.





Sollte auch so jede Spur verwischt bleiben, so wird jeder unschwer aus den angeführten Takten das heraushören, was auf Brahms deutet. Es ist natürlich noch viel mehr in den Gedanken und in der Arbeit des Werkes, was solche Vermutung aufdrängt. Schumannsche Züge treten im ersten Satz auffallend hinzu. Wäre das bei Marxsens Schüler 1851 schon möglich, oder müßte es sich um ein Brahmssches Werk aus späterer Zeit handeln? Jedenfalls haben die hohen künstlerischen Qualitäten des in der Ursprünglichkeit seiner Erfindung sehr bedeutsamen Klaviertrios bei der Brühler Aufführung eine Beachtung erregt, die unbedingt auf baldige „wissenschaftliche Einkreisung des Ungenannten" mit den Mitteln der Stilkritik auf möglichst breiter Grundlage drängt. Schließlich ist ja auch die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß es sich um die Schöpfung eines frühverstorbenen oder sonstwie nie mehr beachteten Komponisten handeln könnte.

Aus dem reichhaltigen Programm, das in den Tagen der rheinischen Jahrtausendfeier natürlich einen ganzen Tag dem größten Sohn des Rheinlands, Beethoven, widmete, dürfte die Leser dieser Zeitschrift vielleicht noch eine Erfahrung interessieren. Es kann H. Riemanns hohe Verdienste um die Wiederbelebung älterer Musik, um ihre gerade heute mehr und mehr erwiesene Lebensfähigkeit im Konzertleben der Zeit kaum schmälern, wenn man an der ein echtes Kammermusizieren so oft störenden Dickflüssigkeit seiner Kontinuoaussetzung Kritik übt. Diesmal hat Döbereiner das Edur-Orchestertrio von J. Stamitz op. 5, Nr. 3 mit einem eigenen, durchsichtigen Cembalopart vorgeführt, der dem Streicherklang, aus dem das Werk geboren ist, erst zu seinem Recht verhilft. Übrigens konnte Döbereiner noch manche Ungenauigkeit der Ausgabe des Collegium musicum in den Stimmen durch erneuten Vergleich mit der Vorlage richtig stellen.

Der Kongreß für Musikwissenschaft der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig

(4.—8. Juni 1925)

Von

Alfred Einstein, München

Die Deutsche Musikgesellschaft hat lange gebraucht, bis sie dazu gelangt ist, mit einer ersten großen Tagung, ähnlich den Kongressen der einstigen Internationalen Musikgesellschaft, von der Arbeit ihrer Mitglieder vor der Öffentlichkeit Zeugnis abzulegen. Es waren nicht eben schöne Jahre, die Jahre seit ihrer Gründung anno 1918, schön weder für Deutschland im Ganzen, noch für wissenschaftliche Arbeit im Einzelnen; Jahre, in denen fast jede Forscherarbeit der täglichen inneren und äußeren Bedrängnis abgetrotzt werden mußte, in denen die Existenz der Forschung fast für jeden einzelnen von uns — mit wenig Ausnahmen — auf dem Spiele stand. Als die DMG zu Beginn des Jahres 1923 endlich daran denken konnte, für den Herbst eine Tagung vorzubereiten, hat die große Enteignung der folgenden Monate den Plan rasch und gründlich zu nichte gemacht: so ist es gekommen, daß die kleinere Schweizerische Musikgesellschaft mit ihrer Basler Tagung — die uns allen in so lieber Erinnerung ist und die, abgesehen von ihren wissenschaftlichen Ergebnissen, so viele Tore wieder aufgestoßen hat — uns um dreiviertel Jahre hat schlagen können. Im übrigen hat sich der Leipziger Kongreß von der Basler Feier im Charakter nicht allzusehr unterschieden. Wenn wir Deutschen damals in der Schweiz das Hauptkontingent der Besucher gestellt haben, so durften wir diesmal als Gäste vor allem die Österreicher und Schweizer, aber auch Vertreter aus Finnland, Spanien, Dänemark, der Tschechoslovakei begrüßen; es war eine imposante Versammlung, die sowohl für die öffentlichen Vorträge, wie für die vielen Vorträge in den Sitzungen der einzelnen Sektionen eine ansehnliche Hörerschar stellte.

Die sieben Krisenjahre haben der Deutschen Musikgesellschaft und der deutschen Musikforschung nicht geschadet. Nicht als ob wir nun nach langer, ruhiger oder unruhiger Vorbereitungszeit mit „gesicherten Ergebnissen“ hätten hervortreten können. Im Gegenteil: noch keine musikwissenschaftliche Tagung hat so sehr den Charakter der Gärung, des Chaotischen getragen. Ob sich aus diesem Chaos „ein Stern gebären wird“, läßt sich nicht sagen, aber daß es von fruchtbarem Leben und von Bewegung zeugte, wird kein Teilnehmer leugnen wollen. Alte Fäden sind wieder angeknüpft worden: so in der bibliographischen Sektion, deren Arbeit sich zu einer weiter unten im Wortlaut wiedergegebenen Forderung nach Gründung einer „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie“ verdichtete. Die Tätigkeit dieser Gesellschaft wird schließlich auf die Herstellung eines neuen „Eitner“ hinauslaufen, womit gesagt ist, daß sie zwar in nationaler Begrenzung beginnen kann, aber internationalen Zusammenschluß anstreben muß. Es wird einmal, beim Zusammenhelfen vieler guter Kräfte, die Zeit kommen, da in keinem Archiv mehr ein neues Aktenstück zu entdecken sein wird, da jede Handschrift und jeder Druck aufgenommen ist — hier wenigstens

sind endliche Grenzen der Musikforschung. Als nächste Vorarbeit sei die Verringerung der anonymen Kompositionen vom 13. bis zum 18. Jahrhundert empfohlen. Wie viele Arbeiter hier schon am Werke sind, zeigte das reiche Programm der bibliographischen Sektion und der beiden Vortragsreihen über musikalische Landeskunde.

Inzwischen befaßt sich besonders das jüngere Fähnlein der Musikforschung mit der Methodik und Systematik der Disziplin, Gebieten, auf denen die Ziele trotz heftigen Anschlusses an die fortgeschrittenere Kunstwissenschaft noch ziemlich im Unendlichen liegen. Indes in der Kunstwissenschaft die Einteilung, Subsumierung künstlerischer Gestaltung unter feste Stilperioden ins Wanken zu geraten beginnt, beginnen wir erst tapfer mit den Versuchen solcher Subsumierung. Viel fruchtbarer als solche allgemeinen Stilkategorisierungen scheinen mir die stilkritischen Untersuchungen am Einzelbeispiel, scheint mir die Befassung mit dem schöpferischen Sinn der Form. Wenn man in solchen Dingen prophezeien darf, so wird auf diesem Fragengebiet in Wien, wohin zur Hundertjahrfeier von Beethovens Tod Guido Adler zum nächsten Kongreß einlud, der Kampf am meisten entbrennen, was sehr gut und notwendig ist. Diesmal kam es vorläufig nur zur programmatischen Feststellung der verschiedenartigen Standpunkte.

Sonst hat es an Kontroverse und Diskussion beileibe nicht gefehlt. Nicht einmal die rein historischen Disziplinen, die natürlich sehr reich bedacht waren, sind davon verschont geblieben: immer noch wird um die richtige Interpretation der mittelalterlichen Kunst bis gegen 1550 hin gekämpft, und für gewisse Perioden wird man vermutlich überhaupt zu keiner Einigung gelangen, weil nämlich die Alten nicht so systematisch und etwas weitherziger, weniger buchstabentreu, schöpferischer waren als wir. Am lebhaftesten her ging es in der Sektion der Musikalischen Jugenderziehung und -Organisation, in der unklare pathetische Geste und nüchterne Methodik aufeinanderplatzten, wo die Eitzsche Tonwortmethode wieder zur Diskussion stand; und wo zwar die Art des Zustandekommens der musikalischen Leistung einer Schar blonder Mädelchen aus Harsleben bezweifelt werden konnte, nicht aber die Höhe dieser Leistung selbst, ihrer Musikalität, Klangschönheit, Reinheit. Es war vielleicht der stärkste Sieg, den Eitz posthum erfochten hat. Nicht weniger heiß ging es in den Sitzungen über die Theorie der Musik her, die durch die Anwesenheit des Vierteltonmusikers Alois Hába und die leidenschaftliche Verfechtung seiner Theorie dramatische Zuspitzung erfuhren. Die Erfahrung, daß es selbst für elementare Dinge des Musikhörens heute keinen gemeinsamen Boden mehr gibt, daß die babylonische Sprachverwirrung das gegenseitige Verständnis selbst unter Zeitgenossen ausschließt, grenzte ans Groteske. Dort — spricht ein Redner der Dissonanz ihr selbständigen Charakter überhaupt ab, sie sei ein bloßes Derivat der Konsonanz; hier — erklärt ein anderer sie als das Primäre, Normale und empfindet sie ohne Spannungscharakter. Das Erstaunliche bei Hába ist nun, daß er sein System folkloristisch, aus der Musikübung seiner Heimat, und geschichtlich, angefangen von der Antike, legitimieren will, und daß er es in seinen auf dem Vierteltonklavier vorgeführten Kompositionen nicht nur zur „Isolierung" des melodischen Geschehens verwendet — dazu ist es, wir wissen das aus seinen Quartetten, sehr gut zu brauchen —, sondern in ganz betontem harmonischen Sinn. Nun, ich glaube vorurteilslos zugehört zu haben; aber es ist mir nicht gelungen, melodische oder harmonische Vierteltonschiebungen ohne den Versuch

einer Beziehung auf die normale Skala oder das normale System aufzufassen. Die Willkürlichkeit der Teilung, Zerspaltung, Zersägung des Halbtons sprang in die Ohren; das Instrument gab ferner durchaus nicht absolut „mathematisch" gleiche Vierteltöne, sondern sehr verschiedene Abstände: es begünstigte ein im Sinne Hábas „falsches" Hören. Hába will es nicht Wort haben, daß wir nicht mit den Ohren, nicht physiologisch hören, sondern gar nicht anders können, als den physiologisch gegebenen Eindruck zu interpretieren, umzudeuten, und daß wir das in den Bahnen der uns geläufigen Tonvorstellungen tun. Ich leugne gar nicht, daß eine Gewöhnung im Sinne des Vierteltonsystems ideell, theoretisch möglich ist. Im Künstlerischen wäre damit nicht mehr gewonnen, als daß der Komponist sich mit seinen Mitgängern in einer Geheimsprache unterhalten kann.

Es war immerhin rührend, daß Hába, ein ehrlich Überzeugter und Ringender, sich um die Anerkennung vor einem Forum von Wissenschaftlern bemühte. Die Wissenschaft vergalt es ihm und der „Neuen Musik" im Allgemeinen, indem sie — durch Arnold Schering im ersten der drei öffentlichen Vorträge — die Notwendigkeit einer engeren Fühlung zwischen Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart zu begründen suchte, im Gegensatz zur bisherigen, noch immer von ihren Anfängen her romantisch belasteten Musikforschung. Ach, das Ideal der Verwirklichung der alten humanistischen Idee von der Einheit der Kunst und Wissenschaft steht noch in weiter Ferne; aber vielleicht dürfen wir uns heute wirklich einer größeren Aufgeschlossenheit für die eigentlich künstlerischen Probleme rühmen. Die Jugend wenigstens hat, das zeigte sich deutlich, keine Lust mehr, sich in der selbstzufriedenen Enge des Nur-Philologentums (so notwendig es als Grundlage ist) zu bescheiden. Den zweiten der öffentlichen Vorträge bestritt Peter Wagner mit feinsinnigen Ausführungen über „Die Eigenart der deutschen Choralpflege im Mittelalter gegenüber der romanischen". Er ging aus von der Variabilität der gregorianischen Melodie, die nach nationalen Bedürfnissen verändert werden konnte und auch verändert wurde: eine große Anzahl von Beispiel-Parallelen zeigte, daß der germanische „Dialekt" des gregorianischen Gesangs eine durchweg schärfere Profilierung der Linie aufweise, als der gefaßtere ruhigere „klassisch" romanische: vielleicht eine Vorahnung harmonischen, akkordischen Empfindens, ein spiritualistisches Prinzip. Den öffentlichen Schlußvortrag hielt Guido Adler über „Das obligate Accompagnement" — die Großtat der Wiener Schule, vor allem Haydns, der aus harmonischer Nivellierung eine neue, harmonisch determinierte, aber in lebendigen Stimmen gestaltete Begleitung — etwas von Bachscher Polyphonie durchaus Verschiedenes — zu schaffen vermochte.

Noch weniger als in Basel war es möglich, einen Überblick über die Fülle der Vorträge zu gewinnen. In seinen abschließenden Worten mußte denn auch Hermann Abert, der Vorsitzende der DMG, betonen, daß in Zukunft nur mehr über brennende Fragen der Musikforschung gesprochen werden dürfe und die Themen von den Sektionsleitern gestellt werden müßten. Es gab unter den 110 (hundertundzehn) Vorträgen wieder manchen, der mit mehr Nutzen im künftigen Kongreßbericht zu lesen sein wird, es gab auch Mitläufer und Eigensüchtler, die bei einem ernsthafter Forschung gewidmeten Kongreß nichts zu suchen hatten. Im Allgemeinen aber waren die Anregung und der Gewinn groß und stark; man spürte die Bewegung, und man spürte die Bewegung zu neuen, höheren Zielen. Die Tagung ward verschönt durch die Gast-

freundschaft der Stadt, des Stadt-Theaters und namentlich der Universität; der Ehrung der Gäste galt die Sonderausstellung des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums, die Kostbarkeiten aus der Stadtbibliothek mit Schätzen aus den Archiven Leipziger Verleger vereinigte und unter dem gleichen Dach eine Ausstellung moderner musikwissenschaftlicher Literatur, veranstaltet vom Börsenverein der Deutschen Buchhändler, aufgenommen hatte; ebenso öffnete das Archiv von Breitkopf & Härtel zum erstenmal einem größeren Kreis seine Räume, gab es eine Führung durch die Musikbibliothek Peters usw. usw.

Es bleibt übrig, das Protokoll der Mitgliederversammlung am 8. Juli wiederzugeben:

Protokoll

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes. Der Stand der Mitgliederzahl bei Beginn des 7. Vereinsjahres betrug 661; neue Anmeldungen waren zu verzeichnen 44, Abmeldungen (darunter 9 verstorben) 64. Gestrichen wurden 61, da die Mitgliedsbeiträge uneinbringbar waren. Die Gesellschaft hat also zu Beginn des 8. Vereinsjahres am 1. Juni 1925 580 Mitglieder.

Verstorben ist im abgelaufenen Geschäftsjahre der Ehrenvorsitzende der Gesellschaft, Herr Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar-Berlin; zu Ehren seines Andenkens erhebt sich die Versammlung von den Plätzen.

Der Vorsitzende gibt einen Überblick über die Geschichte des Musikwissenschaftlichen Kongresses und über die Vorarbeiten, die durch die Geschäftsstelle in Leipzig und den Arbeitsausschuß in Berlin geleistet worden sind.

An alle Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft ergeht eine durch Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Adler-Wien überbrachte Einladung zur Teilnahme an einem im März 1927 in Wien stattfindenden musikwissenschaftlichen Kongreß, verbunden mit Beethoven-Zentenarfeier.

2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters. Der Rechnungsbericht für das abgelaufene Geschäftsjahr gelangt in den Einzelheiten auf Wunsch der Versammlung nicht zur Verlesung. Der Voranschlag für das Geschäftsjahr 1925 zeigt, daß der bisherige Mitgliedsbeitrag von 10 Rm. nicht genügt, um die durch den Kongreß entstandenen Unkosten zu decken. Auf Antrag des Vorsitzenden genehmigt die Versammlung, daß das Direktorium die Honorare des Schriftleiters der Zeitschrift und der Mitarbeiter nach eigenem Ermessen erhöht. Auf Antrag Eickhoff wird vorgesehen, daß in Zukunft in die Zeitschrift auch Bildreproduktionen aufgenommen werden. Zur Deckung aller dieser Kosten beantragt der Schatzmeister die Erhöhung des Mitgliedsbeitrages auf 12 Rm. jährlich.

3. Entlastung. Die Versammlung erteilt dem Vorstand und dem Schatzmeister Entlastung für das abgelaufene Geschäftsjahr.

4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrags. Dem Antrag des Schatzmeisters entsprechend wird der Mitgliedsbeitrag für das Jahr 1925 auf 12 Rm. angesetzt.

5. Wahl des Direktoriums und des Vorstandes. Wahlen kommen in diesem Jahre nicht in Frage, da keine Vorstandsmitglieder ausgeschieden sind.

6. Verschiedenes. Der Deutschen Musikgesellschaft hat sich eine besondere Abteilung angegliedert, die den Namen „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik“ führt. Diese Abteilung hat ihre eigenen Satzungen und verwaltet sich selbst. Sie gliedert sich der Deutschen Musikgesellschaft an, indem die Satzungen derselben wie folgt geändert werden:

In § 4 wird als zweiter Absatz hinzugefügt: „Die Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft ist der Gesellschaft mit eigener Leitung und Vermögensverwaltung angegliedert".

In § 7 wird unter „Tagesordnung" als Punkt 7 hinzugefügt: „Bericht der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik".

In § 8 wird als zweiter Absatz hinzugefügt: „Die Herausgabe der Publikationen älterer Musikwerke regelt die Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG unter eigener Verantwortlichkeit".

Die vorgeschlagenen Satzungsänderungen werden von der Mitgliederversammlung genehmigt, vorbehaltlich eventuellen Einspruchs durch den Registerrichter, worauf in der Debatte durch Dr. Wolffheim-Berlin hingewiesen wird.

Der Versammlung wird bekannt gegeben, daß sich während des Kongresses aus den Arbeiten der bibliographischen Sektion heraus eine „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie" gebildet hat. Die in dieser Sektion angenommenen Entschließungen:

I. „Die musikbibliographische Sektion des Kongresses der DMG hält die Gründung einer „Gesellschaft für wissenschaftliche Musikbibliographie" für ein dringendes Erfordernis zur baldmöglichsten Erreichung einer wissenschaftlich-produktiven Musikbibliographie. Sie beauftragt daher die Herren Prof. Dr. Hermann Springer und Dr. Werner Wolffheim mit den zur Gründung der Gesellschaft notwendigen Vorarbeiten.

II. Die bibliographische Sektion ersucht das Direktorium der DMG, die Schaffung eines kritischen Jahresberichts der Musikwissenschaft in die Wege zu leiten,

wurden verlesen.

Der Versammlung wird ferner bekanntgegeben, daß die „Union musicologique" Vorbereitungen trifft, um die musikwissenschaftlichen Gesellschaften der einzelnen Länder in irgend einer Form zu einer neuen internationalen Musikgesellschaft zusammenzuschließen. Die Union wird zu diesem Zwecke voraussichtlich die Präsidenten der nationalen Musikgesellschaften zu einer Besprechung einladen. Die Versammlung ermächtigt den Vorsitzenden, an einer derartigen Besprechung informatorisch teilzunehmen.

Der Versammlung wird ferner bekanntgegeben, daß sich eine Gesellschaft unter dem Namen „Händelgesellschaft" gegründet hat, die den Zweck verfolgt, der Verbreitung und Pflege Händelscher Musik durch wissenschaftliche und praktische Ausgaben seiner Werke, sowie durch die Abhaltung von Händelfesten zu dienen.

Nach einem kurzen zusammenfassenden Bericht über die Arbeit des Kongresses durch den Vorsitzenden spricht Herr Prof. Dr. Peter Wagner-Freiburg (Schweiz) dem Präsidium der Deutschen Musikgesellschaft den Dank der Versammlung für den Kongreß aus. Der Vorsitzende dankt Herrn Prof. Wagner mit kurzen Worten.

Berlin, den 13. Juni 1925.

Der Protokollführer:	Der Vorsitzende:
Dr. Blume	Abert.

Aus diesem Protokoll bewegt uns, neben der Gründung der „Händel-Gesellschaft", von der noch besonders die Rede sein soll, am meisten die Gründung der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DMG". Die Satzung der Abteilung, die als eine der ersten Publikationen eine Gesamtausgabe der mehrstimmigen Kompositionen des Guillaume de Machaut plant, sei zum Schluß wiedergegeben:

§ 1. Name, Sitz und Zweck. Die Abteilung führt den Namen „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft“; sie bildet einen Bestandteil der Deutschen Musikgesellschaft und hat ihren Sitz in Leipzig. Ihr Zweck ist, der Erforschung, Veröffentlichung und Pflege älterer Musik der verschiedenen Länder und Völker zu dienen. Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.

§ 2. Veröffentlichungen. Die Abteilung beschafft die Unterlagen für Publikationen älterer Musik, die als Ergänzung der deutschen Denkmälerarbeit neben der quellenmäßigen Forschung und Geschichtsschreibung tunlichst auch der praktischen Musikpflege nutzbar gemacht werden sollten. Die wissenschaftlichen Forschungsergebnisse werden in besonderen Abhandlungen veröffentlicht.

§ 3. Verlag. Die Veröffentlichungen führen den Titel „Publikationen älterer Musikwerke“; sie bilden ein Verlagsunternehmen des Hauses Breitkopf & Härtel, Leipzig, und genießen den gesetzlichen Urheberschutz zugunsten der genannten Firma, auch wenn Neuveröffentlichungen nicht mehr erfolgen. Der Verlag schließt mit der Abteilungsleitung einen Vertrag über die Grundsätze des Publikationsverfahrens und über jedes Werk einen besonderen Verlagsvertrag mit dem einzelnen Herausgeber ab.

§ 4. Mitgliedschaft. Mitglied der Abteilung kann jedes Mitglied der Deutschen Musikgesellschaft werden. Die Abteilungsleitung kann gegebenenfalls auch Nichtmitgliedern der Deutschen Musikgesellschaft gestatten, die Mitgliedschaft der Abteilung zu erwerben. Jedes Mitglied entrichtet zunächst für das Jahr seines Eintritts einen einmaligen Betrag, dessen Höhe für die Dauer jedes Geschäftsjahres von der Leitung (§ 5) festgesetzt wird, und für welchen die für das Eintrittsjahr zählende Publikation geliefert wird. Weiterhin verpflichtet sich jedes Mitglied, die Publikationen, deren Bezugspreis und zwanglose Folge von der Abteilungsleitung festgesetzt wird, sogleich nach Erscheinen gegen Erstattung des Bezugspreises zu erwerben, wogegen ein besonderer jährlicher Mitgliedsbeitrag entfällt. Der Bezugspreis der innerhalb eines Geschäftsjahres erscheinenden Publikationen darf 30 M. nicht überschreiten; Änderungen dieser Höchstgrenze kann nur die Mitgliederversammlung der Abteilung vornehmen.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Abteilung kann nur am Schlusse eines Kalenderjahres erfolgen und muß mindestens 3 Monate zuvor schriftlich erklärt werden. Aus wichtigen Gründen oder bei Nichtbezahlung des Eintrittsgeldes und der Beiträge für die Publikationen kann die Abteilungsleitung den Ausschluß eines Mitgliedes erklären.

§ 5. Leitung. Die Leitung der Abteilung besteht aus acht Mitgliedern, von denen drei am Sitze der Abteilung wohnen müssen. Der jeweilige Vorsitzende der Deutschen Musikgesellschaft soll der Leitung angehören. Die acht Mitglieder wählen aus ihrer Mitte einen Vorsitzenden und dessen Stellvertreter, sowie einen Schatzmeister, die die geschäftsführende Leitung der Abteilung bilden. Bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Vorsitzenden der Abteilung. Die Amtsdauer der Leitungsmitglieder beträgt 7 Jahre; jedes Jahr scheidet mit Ausnahme des Vorsitzenden der DMG, der als solcher Mitglied der Leitung ist, ein Mitglied aus, ist jedoch wieder wählbar. Scheidet ein Mitglied während seiner Amtsdauer aus, so wird die Stelle von den verbleibenden Mitgliedern für den Rest der Amtszeit durch Zuwahl besetzt. Die erste Reihenfolge des Ausscheidens wird durch das Los bestimmt, doch soll der Vorsitzende hiervon ausgenommen sein.

Die Leitung wählt und ediert die zur Veröffentlichung bestimmten theoretischen und praktischen Musikwerke selbständig. Sie ist nur der Mitgliederversammlung der Abteilung verantwortlich, wird aber der ordentlichen Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft jährlich über ihre Tätigkeit berichten.

§ 6. Mitgliederversammlung. Eine ordentliche Mitgliederversammlung findet alljährlich einmal statt. Sie wird von der Leitung schriftlich einberufen und beschließt mit einfacher Mehrheit. Außerordentliche Mitgliederversammlungen werden von der Leitung einberufen; dies muß geschehen, wenn mindestens zehn Mitglieder den Antrag dazu stellen. Der Mitgliederversammlung liegt insbesondere ob:

Die Genehmigung des Jahres- und Rechnungsberichtes, sowie des Haushaltplanes, die Wahl bzw. Ergänzungswahl der Leitungsmitglieder; die Beschlußfassung über Anträge der Leitung oder der Mitglieder. Die Versammlung beschließt mit einfacher Mehrheit der anwesenden Mitglieder. Über jede Versammlung ist eine Niederschrift aufzunehmen, die vom Versammlungsleiter und vom Protokollführer zu unterzeichnen ist.

§ 7. Satzungsänderung und Auflösung der Abteilung. Satzungsänderungen können nur mit zwei Drittel Mehrheit, Auflösung der Abteilung nur mit drei Viertel Mehrheit der anwesenden Mitglieder beschlossen werden. Bei Auflösung ist über die Verwendung des Vermögens zu beschließen.

Das deutsche Händelfest in Leipzig

Von

Rudolf Steglich, Hannover

Gegen die noch vor wenig Jahren herrschende Meinung der Wissenschaftler wie der Berufsmusiker von der lediglich geschichtlichen Bedeutung der Barockoper bekam die neue Händelbewegung durch die Göttinger Opernfestspiele 1920 entscheidenden Anstoß — auch in der Folge wußte sich Göttingen eine besondere Freiheit zu bewahren. Im Gegensatz zu Göttingen feierte Halle 1922 ein Händelfest, dem gerade die Mithilfe der Musikwissenschaft ein eigenes Gepräge gab. Das Leipziger Händelfest endlich, das vom 6.—8. Juni dieses Jahres begangen wurde, war durchaus getragen von Führern der praktischen Musikpflege selbst, Karl Straube und Gustav Brecher, und es war zugleich doch in vieler Hinsicht, wenn auch sehr unterschiedlich, genährt von musikwissenschaftlichem Geiste; das nicht zufällige Zusammentreffen des Festes mit dem Kongreß für Musikwissenschaft zeugte davon, daß man sich der engen Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft gerade in der Händelpflege auch bewußt war. Dieser Wechselwirkung nachzugehen, die für die Zukunft der Händelpflege wesentliche Bedeutung hat, erscheint zunächst als wichtigste Aufgabe der Betrachtung des Festes in dieser Zeitschrift.

Mit einem Kammermusik- und einem Orchesterkonzert, einer Oper (Tamerlan) und zwei Oratorien (Belsazar und Salomo) umriß das Fest das Gesamtwerk Händels. Eindrucksvolle Höhepunkte hoben sich ab von weniger Überzeugendem — das lag nicht an etwaiger Ungleichwertigkeit der ausgewählten Musik oder nur daran, daß nicht alle Ausführenden so starke Könner und künstlerische Charaktere waren wie der Chormeister Straube, der Opernleiter Brecher, die Bühnenkünstlerin Marie Schulz-Dornburg, der Organist Günther Ramin. Oft sprach auch die Art und Weise mit, wie die Hilfsmittel der Musikwissenschaft gegeben und benutzt waren.

Die Instrumentalwerke der beiden Konzerte wurden mit Ausnahme der großen d moll-Klaviersuite in der bei Breitkopf & Härtel vorliegenden Bearbeitung Max Seifferts aufgeführt — zweifellos eine besondere Vertrauenskundgebung für die Musikwissenschaft, daß auch die meisten Künstler eines solchen Händelfestes nicht auf Grund eigenen Studiums des Händelschen Urtexts, sondern nach der Bearbeitung eines sachkundigen Musikwissenschaftlers musizieren. Allerdings kann solche Bearbeitung allein ein künstlerisches Ergebnis noch nicht sichern, denn auch sie will erst vom Spieler mit Stilgefühl lebendig gemacht sein. Auch hier gewährleistet erst das aktive Heraushören der Kunstform aus dem Notenbild jene Unmittelbarkeit des Vortrags, auf die bei Händel besonders viel ankommt. Wenn die Unmittelbarkeit in den beiden Konzerten nicht immer erreicht war, so lag es nicht nur an der Unterschätzung dieser Schwierigkeiten, sondern auch mit daran, daß die Wissenschaft den Musizierenden eine ausreichende Aufklärung über die Ästhetik des Händelstils und damit einen Wegweiser zur ersprießlichen Benutzung der Händelausgaben bisher schuldig geblieben ist und daß andrerseits der Weg zum stilgemäßen Erfassen der Barockmusik von der Musikerziehung im allgemeinen noch nicht soweit beschritten wird, als er immerhin gangbar gemacht ist und als es für eine wohlgegründete und weitschauende Musikpflege nötig wäre.

Der glänzende Vortrag der d moll-Suite auf einem Neupert-Cembalo durch Günther Ramin — neben der Wiedergabe eines Orgelkonzerts durch denselben Künstler und einer Violinsonate durch Edgar Wollgandt der stärkste Eindruck jener Konzerte — bezeugte, wie ein charakteristisches Barockinstrument das Einleben in den alten Stil fördert. Dennoch kam es auch hier gelegentlich (ein Beispiel: das langsame Tempo inmitten des Variationensatzes) zu Umbiegung des barocken in romantischen Charakter — die Analyse dieses Satzes lehrt, daß das melodische und harmonische Gewicht der Unterteil-Achtel von Variation zu Variation abnimmt, woraus sich eine durch keinen Rückschlag unterbrochene Folge mehr und mehr aufgelockerter Bewegungen ergibt. Auch der Verzicht auf die Tanzsatz-Reprisen, die ja im Barocksinn durchaus keine planen Wiederholungen sind und die gerade auf dem zweimanualigen, mit Registerzügen versehenen Cembalo mannigfaltige reizvolle Klangvariationen ermöglichen, gehört in diesen Zusammenhang.

Die solistischen Gesangsvorträge erwiesen wiederum, daß trotz des vom Text gewiesenen Weges zum Verständnis der Musik doch das Eindringen in die eigentlichen Stilbesonderheiten keineswegs leicht, ja oft schon durch die größeren technischen Schwierigkeiten gehemmt ist. Der Zuhörer hatte oft mehr das Gefühl, daß von Noten gesungen wird, als das eines freien, lebensvollen Flusses der Gesangslinie. Wer etwa darauf achtete, wieweit es gelang, das Dacapo der Arien nicht als bloße repetitio, sondern als conclusio zu geben — dies ein innerer Beweggrund für die stilüblichen Veränderungen —, der fand nur magere Ausbeute. Die besondere geistige Atmosphäre Händelscher Musik zu erkennen, ist und bleibt bei alledem das Grundproblem. Im allgemeinen wurde das Idyllische leichter getroffen als das Heroische. Für das erste gab Emmi Land mit ihrer Pastoralarie im „Salomo" das vollkommenste Beispiel. Dagegen war ihr die heroische Hochspannung der Armida abbandonata nicht erreichbar. Welcher Gegensatz in deren letzter Arie zwischen dem süßen, elegischen Gesangsvortrag und den erregten, großen, schneidenden Intervallen des Ritornells! Wie so oft bei Händel gibt hier die Gesangslinie die Kultur, die beherrschte

Äußerung, das Orchester die Natur, den Seelenuntergrund des dargestellten Charakters. Im vollendeten Vortrag muß aber auch dieser Untergrund in der Singstimme mitschwingen. Dies ein Beispiel dafür, wie eine von der Wissenschaft zu erstrebende Ästhetik des Händelstils dem Künstler das Einleben in Händel erleichtern könnte.

* * *

Höhepunkte des Festes waren die Aufführungen des „Tamerlan" sowie des „Belsazar" und „Salomo" dank der Persönlichkeit ihrer musikalischen Leiter.

Der „Tamerlan" ist 1724, zwischen „Julius Cäsar" und „Rodelinde" auf ein Textbuch Nicola Hayms geschrieben. Dramatische Wucht und Strenge, besondere Feinheit der Charakterschilderung, überhaupt besonders gleichmäßige, vollendete Arbeit zeichnen ihn aus. Der dunkel verhangene, tragische Ausgang gibt ihm in seiner Zeit eine Ausnahmestellung. Ein Ereignis aus der mittelalterlichen Geschichte Vorderasiens liegt zugrunde: der Tod des Osmanensultans Bajasid (italienisch Bajazet) in der Gefangenschaft des mongolischen Eroberers Timur Lengh (Tamerlan). Die Fäden, welche die Liebe — zumal zwischen Bajazet und seiner Tochter Asteria, zwischen Asteria und dem Griechenfürsten Andronikos — in die Handlung flicht, machen aus der Staatsaktion ein innerste seelische Bereiche erschütterndes Drama. Die Tragödie gipfelt in dem selbstgewählten Befreiungstod Bajazets.

Herman Roth, zunächst im Banne älterer Anschauungen, hatte mit Anton Rudolph den „Tamerlan" durchgreifend für Karlsruhe bearbeitet — er gab damals in dieser Zeitschrift (V, 380f.) einen Vorbericht zu der Karlsruher Aufführung. Inzwischen hat er die Überzeugung gewonnen, die an dieser Stelle in den Berichten über die Göttinger Händeloper-Aufführungen von Beginn an vertreten wurde: daß nur der engste Anschluß an die Urform dem Händelschen Kunstwerk gerecht werden und damit auch der gegenwärtigen Musikpflege wahrhaft dienen könne. So hat er nun für Leipzig den „Tamerlan" nicht „bearbeitet", sondern lediglich „für den praktischen Gebrauch übersetzt und eingerichtet". Der bei Breitkopf & Härtel erschienene, von Roth gewissenhaft und feinfühlig besorgte Klavierauszug ermöglicht eine eingehende Prüfung dieser Einrichtung.

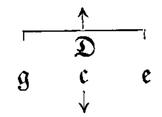
Der italienische Text ist so wortgetreu wie möglich ins Deutsche übertragen. Die Folge der Arien ist fast lückenlos erhalten. Nur drei von Händel nach Chrysanders Angaben selbst schon gestrichene Arien im letzten Akt, dazu die Arie des Leone im zweiten Akt sind ausgelassen. Das Rezitativ ist nur an zwei Stellen gekürzt. Um trotzdem die heute übliche Zeitlänge einer Opernvorstellung und damit die Fassungskraft des Publikums nicht zu überschreiten, sind alle Arien ohne Mittelsatz und Dacapo gegeben. Roth hat mithin das Verdienst, als erster eine Händeloper so originalgetreu wiedergegeben zu haben, als es unter heutigen Durchschnittsverhältnissen möglich scheint. Dieses Verdienst bleibt bestehen, auch wenn Übersetzung und Einrichtung hier und da Anlaß zu Kritik geben.

Der möglichst enge Anschluß der Übersetzung an Wortwahl und -folge des Italienischen hat den Vorteil gehabt, daß deutscher Text und Musik auch in den Einzelheiten noch sinnvoll zusammengehen. In manchen Fällen aber hat er zu Satzgebilden geführt, die sich dem Hörer nur schwer enthüllen, zumal wenn sie gesungen werden. Dem ließe sich aber meist leicht abhelfen. So wäre etwa der Nachsatz: „Ver-

graben muß ich tief, was ich empfinde; Bajazét so allein vom Zorn rétt ich des wútenden Tartáren", ohne der Musik Gewalt anzutun, auch so zu fassen: „Bajazét zu bewáhren vorm blinden Zórn des wütenden Tartáren" (Kl.-A. S. 54). Oder: an Stelle von „sie anbefehl ich euch" stünde besser etwa: „Nehmt sie in eure Hut". Wohl durch Druckfehler verderbt (aber ebenso im Textbuch!) ist das Schlußwort Tamerlans: „Den Haß laßt jetzt uns begraben — uns (und?) eine Freundschaft — und sei (sei uns?) der Aufgang — uns (?) von beglücktern Tagen!".

Der im Anschluß an Händel selbst vorgenommene Strich am Ende des dritten Aktes ist ein Gewinn. Die gestrichenen zwei Stücke muten wie ein aus äußeren Gründen eingefügtes, im Zusammenhang des Ganzen unorganisches Glied an. Auch die beiden Arien des Leone, deren zweite Händel selbst schon beseitigte, lassen keine besonders empfindbaren Lücken.

In der dritten Szene des dritten Akts zieht Roth eine von Chrysander als Entwurf mitgeteilte cmoll-Arie Tamerlans einer von Händel an deren Stelle gesetzten „textlich weniger glücklichen" Ddur-Arie vor. Es zeigt sich aber gerade an diesem Beispiel, daß Händel die Funktion einer Arie innerhalb des Aktaufbaus wichtiger war als ein etwaiger Wertunterschied der Texte. In diesem ersten Bilde des Aktes sah Händel für die Mittelarie offenbar zwei Möglichkeiten: gelösten, aufbegehrenden Affekt — dominantisches Ddur, oder schweren, tiefbohrenden — subdominantisches cmoll.



Das cmoll gibt dem Quälenden der Lage besonderen Nachdruck, während das Ddur, eine wirkliche Spitze, eine Entladung bringt. Diese erscheint in Rücksicht auf den der großen Sterbeszene zustrebenden Gang des Aktes als wirksamer kontrastbildend, also auch tektonisch weiterwirkend, bindekräftiger (zum Mittelduett des Aktes in Gdur hin — auch thematisch!).

Die beiden weggelassenen Rezitative in III, 6 sind entbehrlich. Weniger gelungen ist dagegen eine scheinbar nur geringfügige Kürzung im Rezitativ des Leone III, 9. Händel bringt hier die überraschende Mitteilung: „Placato è Bajazet!" nach einem von Es (als S) über B (T = S) erreichten Fdur-Schluß auf einen Ddur-Akkord. Roth kürzt so, daß der Ddur-Akkord unmittelbar auf Bdur folgt — und nimmt damit der Überraschung den besten Teil ihrer Kraft.

Wenn auch im Arienbestande radikale Kürzungen vorgenommen werden müssen, solange die Händeloper in die Zeitspanne eines Durchschnitts-Opernabends zusammengedrängt werden muß, um sie dem Opernpublikum faßbar zu machen, so wird es dem, der von der Anschauung des Ganzen ausgeht, mit Roth als das kleinere Übel scheinen, die Arien durch Weglassen des Mittelteils und des Dacapo zu verkürzen und damit wenigstens den Plan des Ganzen zu erhalten, als eine beträchtliche Zahl von Arien ganz herauszureißen und damit jenen Plan zu zerstören. Wo aber die Dacapo-Form eine besondere Aufgabe im Gesamtbau zu erfüllen hat, brauchte man trotzdem nicht auf sie zu verzichten. Ein solcher Fall liegt vor in der Schlußarie des zweiten Akts, die eine Gruppe von drei Arietten krönt. Die hier beabsichtigte Schluß-Auswei-

tung wird durch Kürzung der Arie geschwächt. Beim dritten Aktschluß hat ja auch Roth das Dacapo des Chors wenigstens zur Wahl gestellt[1].

Die Leipziger Aufführung hat die Lebensfähigkeit der Rothschen Einrichtung erwiesen. Der Beifall des festlich gestimmten Hauses steigerte sich bis zum Enthusiasmus. Die Stärke der Wiedergabe lag in dem von Gustav Brecher geleiteten musikalischen Teil, nicht zum wenigsten auch im orchestralen; ihre Schwäche in der den besonderen Anforderungen nicht durchweg gewachsenen, ungleichartigen Solistenbesetzung und der mehr auf schöne Bilder bedachten als aus der Händelschen Musik erwachsenen Spielleitung Walther Brügmanns, wie auch die Bühnenbildentwürfe Paul Aravantinos mehr auf prächtige Farbigkeit als auf eine strenge und große Raumwirkung ausgingen, die der Tamerlan-Musik entspräche. Ein Hindernis für die volle Wirkung war vornehmlich auch der dramatisch zu wenig gestraffte und differenzierte, auf weite Strecken hin in gleichförmigem Andante-Maß verlaufende Vortrag der Secco-Rezitative, deren Belebung, da sie vom Taktstock des Dirigenten unabhängig der Sprache, Geste und Handlung folgt, Sache des Spielleiters wäre. Diese Gleichförmigkeit schwächte den rhythmischen Gegensatz zwischen Secco und Arie zum Schaden der lebendigen, mannigfaltigen Wirkung empfindlich ab. Das neben dem blühenden Orchesterklang und auch im Vergleich zu den im Gewandhaus benutzten Cembali sehr nüchtern sich ausnehmende Klavier, das der „Cembalist" Dr. V. E. Wolff spielte, vermochte daran nichts zu ändern. Aus der Reihe der Solisten ragte durch ausgeprägten, großen Stil die durch Niedeckens Händelaufführungen hindurchgegangene Marie Schulz-Dornburg (Andronikos) hervor. Sie stand freilich im Grunde fremd unter den Leipzigern Künstlern. Was diese leisteten — Walter Soomer als Tamerlan, Willy Zilken als Bajazet, Fanny Cleve als Asteria, Margarete Krämer-Bergau als Irene — war dennoch sehr erfreulich als Ergebnis eines ersten Vordringens in die ihnen bisher unbekannte und so wesentlich von der sonst gepflegten Repertoire-Oper verschiedene Welt der Händel-Bühne.

Ein Wort noch zur Charakteristik des Titelhelden Tamerlan. Ihn als eine groteske, torkelnde „Etzel"-Gestalt aufzufassen, wie es in Leipzig geschah, widerspricht dem von der Händelschen Musik gezeichneten Charakterbild, das höchst eigenartig auf pastoralem Grunde aufgebaut ist. Auch der Text Hayms stimmt damit überein (II, 9: „sangue d'un pastore"). Kennzeichnend gleich in der ersten Arie, wie der pastorale liegende Baß zum „Tartarenbaß" gewandelt ist: Hier steht eine aus ländlichem Boden erwachsene, zwar grobschlächtige (wohl auch lahmende — der Historie zufolge, das ist aber nur eine Äußerlichkeit), doch durchaus große, heldische Gestalt vor uns. Nur als eine solche Gestalt vermag Tamerlan die Oper, insbesondere auch die Schlußszene, wirklich als Titelheld zu tragen.

* * *

---

[1] Noch einige Bemerkungen zu Roths Klavierauszug. Was die Vortragsbezeichnungen angeht, so sind die Angaben von Zeitmaß und Charakter durchweg treffend und fördernd. Dahin gehört auch der sehr sparsame Gebrauch des ritardando. An dynamischen Vorschriften ist dagegen eher zu viel als zu wenig getan. Besonders anfechtbar erscheint die Häufigkeit des Diminuendozeichens bei fallender Linie. — S. 1: Bei der Reprise fehlt ⌈1 ⌈2. — S. 14 letzte Zeile: Fmoll-Akkord wohl besser p (Andronikos „für sich"). — S. 31, 2. Z., Takt 1—3: dim. nimmt der Stelle die offenbar beabsichtigte Schärfe, ebenso S. 32, 2. Z., Takt 2—3. — S. 32, 4. Z., Takt 2 fehlt Adagio. — S. 61, 2. Z.: („herrisch") bei fallendem „Per che?" Eher wohl: ahnungslos lächelnd. — S. 74: Warum nicht die Doppeldeutigkeit der stelle = Sterne beibehalten? — S. 83: Beim vorletzten Achtel des ersten Larghetto-Takts fehlt p.

Die Probleme der Oratorienaufführungen sind zum mindesten darin denen der Oper gleich, daß es sich auch hier um planvoll angelegte musikalisch-dichterische Architekturen handelt, denen ihr volles Recht nur wird, wenn man sie als Ganzes nimmt. Aber die Ansprüche an die aufführenden Sänger sind hier noch größer als in der Oper, weil nach dem Verzicht auf die Bühne die Musik allein die ganze Wirkung zu bestreiten hat. In noch höherem Grade als eine Opernaufführung ist also die vollständige Wiedergabe eines Oratoriums auf stilsichere, technisch wie geistig hervorragende Sänger angewiesen. Steht kein solches außerordentliches Solistenensemble zur Verfügung, so dient man dem Werke allerdings mit Kürzungen im Arienteil besser als mit einer lauen Vollständigkeit.

Von diesem Gesichtspunkt aus erscheinen Karl Straubes nach älteren Grundsätzen, beim „Belsazar" in Rücksicht auf dramatische Wirkung, beim „Salomo" allerdings wohl auch mit im Hinblick auf das musikalische Gefüge vorgenommene Einrichtungen dieser beiden Oratorien als sehr glückliche Lösungen der Bearbeitungsfrage. Die „Belsazar"-Bearbeitung ist ja schon mehrfach erprobt. Die des „Salomo" brachte es am letzten Festtag zu einem Erfolg, der den des „Belsazar" noch überstieg. Die besonders reiche und kunstvolle Entfaltung der Chöre in diesem Oratorium, ihre ungekürzte Wiedergabe und damit die Bewahrung des Fundaments des großen, wahrhaft festlichen Werkes, die außergewöhnliche Leistungsfähigkeit, zu der Straube seinen Gewandhauschor erzogen hat, die abgeklärte Meisterschaft, mit der er diesen Chor in den Dienst des Kunstwerks stellt, alles das wirkte zusammen, das Leipziger Fest mit einem erhebenden Ausklang zu beschließen. Von den Solisten der beiden Aufführungen fesselten am stärksten Rudolf Bockelmann (Cyrus) und Frieda Dierolf (Daniel) im Belsazar, nächst ihnen Emmi Land, Dr. Wolfgang Zeuner-Rosenthal, Ilse Helling-Rosenthal, Erna Hähnel-Zuleger, Anton Maria Topitz.

Für künftige Händelfeste bleibt als Aufgabe, die nicht im Musikbetrieb des Tages, sondern eben nur in Zeiten außergewöhnlicher, festlicher Hochspannung zu lösen ist, die vollständige, ungekürzte Aufführung großer Händelscher Werke. Was beim „Parsifal", beim „Ring" möglich ist, wird auch bei Händels Oper und Oratorium möglich sein, wenn erst eine Gemeinschaft von Künstlern und ein Publikum soweit gekommen ist, nicht nur den verkleinerten Händel geben und begreifen zu können. Dazu kann auch die Wissenschaft an ihrem Teile mithelfen.

Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1924

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

Die mit * bezeichneten Werke sind im Eitnerschen Quellenlexikon nicht angegeben.

I. Autographe.

*Battista, A. L. F.: op. 2 6 Sonate da camera a Flauto trav. o Viol. solo e Cembalo o Vc. (B. c.).

Bruch, Max: op. 23 Frithjof f. Männerchor, Solost. und Orch. Part. (Sommer 1864).

——: Klavier-Quintett (g), unveröffentlicht, komp. 1886.

Brahms, Johannes: Briefe an Clara Schumann.

——: 32 Volkslieder f. eine Singst. (I. Fassung, zum Teil ungedruckt).

——: Scherzo aus Rob. Schumanns Klavierquintett op. 44 für Pfte. allein arrangiert (am 13. Sept. 1854).

Gounod, Charles: Messe de Pâques. Part., komp. 1882.

*Jomelli, N.: Concerto p. Flauto (G), 1754.

Leoncavallo, Ruggiero: Brief.

Lindpaintner, Peter: op. 109 Heil Dir im Siegerkranz. Kriegerische Jubel-Ouvertüre. Part.; komp. 1842.

*Ling, William: 5 Concerte f. Oboe (1724—1800); Concertante f. Hautboy and Bassoon (1796); Anthems, Hymns.

Liszt, Franz: Briefe.

Lortzing, Albert: Lebenslauf bis zum Jahre 1840; Briefe.

Mahler, Gustav: Briefe.

Molique, Bernhard: op. 62 Concerto (A) f. Pfte., komp. 1858 [ungedruckt].

*Neefe, Christ. Gottlob: Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben, mit Zusätzen von J. L. Rochlitz.

Nicolai, Otto: Briefe.

Possin, Joh. Samuel Karl: Briefe an Zelter.

Prume, François: op. 1 La Melancholie, Pastorale p. Viol. avec accomp. de 2 Viol., Alto, Vc. et Contreb. ou Piano; op. 2 Six grandes Etudes p. le Viol.

*Reichardt, Joh. Friedr.: Concerto p. Cembalo e Viol. concertato (G).

Reissiger, Carl Gottlieb: op. 120 I. Symphonie (Es), 1835; op. 175 Second Trio p. Piano, Viol. et Vc.; op. 175 Grand Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vc.

——: Briefe.

*Schicht, Joh. Gottfried: Der 117. Psalm f. gem. Chor und Orch., komp. 1819, ungedruckt.

Schumann, Clara: Briefe an Rob. Schumann.

——: zahlreiche Briefe an sie von Musikern.

Schumann, Robert: Finale des Concertstücks f. Pfte. op. 7, von Clara Schumann instrumentiert; ungedruckt.

——: Ouvertüre aus der Oper Titania v. G. C. Grosheim, f. Pft. eingerichtet [Jugendwerk].

——: Briefe an Clara Schumann.

Volkmann, Robert: Briefe.

Wagner, Rich.: Trauersinfonie zur Beisetzung der Leiche K. M. v. Webers am 14. Dez. 1844 nach Melodien der Euryanthe.

Wolf, Hugo: Briefe an seine Eltern.

Wolter, Fr.: Memphis (An der Säule der Weisheit), 2. Symphonie (E), komp. 1901, ungedruckt.

Zelter: Aufzeichnungen über den Kapellmeister des Prinzen Heinrich v. Preußen: Possin; Briefe.

II. Handschriften.

*Deller, Florian: La mort de Licomède. Ballett-Pantomime (1764).

*Gluck: Il Trionfo di Clelia. Damma in 3 atti. Part.

*Haueisen, W. N.: 41 Cantaten [Eitner kennt nur 3].

*Holzbauer, Jos.: La morte di Didone. Azione dramatica 1779. Part.

*Jomelli, Nicola: Ifigenia in Tauride. (1771.) Part.

*Liber hymnorum et Cantorium ord. S. Francisci. Perg.-Hds. des 14. Jahrh. Römische Choralnotation.

Liber sequentiarum. Papier-Hds. des 17. Jahrh., nordfranzös. Herkunft. Röm. Choralnotenschrift auf Systemen von 4 roten Linien.

Libro ... à beneficio del choro del monasterio di Pietro Martire. 1719. (Röm. Choralnotation.)

*Majo, Gian Francesco di: Alessandro. Opera — Demofoonte. Opera. Part. [bisher nur unvollst. in Brüssel].

*Manna, Gennaro: Lucio Papirio. Opera. (1748). Part.

Mozart: Don Giovanni. Klav.-A. von Joh. Leop. Kucharz, Organist u. Komp. in Prag; ungedruckt.

Psalterium cum hymnario secundum ordinem B. Dominici. Perg.-Hds. um 1380. Römische Choralnoten auf 4 Linien.

*Rudolf (Rodolphe), Jean Joseph: Hypermnestra. Ballett (1764). Part.

*Traetta, Tommaso: Allessandro nelle Indie. Opera. Part.

*Ursenbeck, J. v.: La Didone abbandonata. Cantata. Part.

III. Ältere gedruckte Musikalien und Bücher.

Bach, Johann Christian (II): op. 2 6 Trios p. 2 Viol. et Alto Viola ou Basse. Paris [bisher nur im Britischen Museum].

*Bachmann, Gottlob: op. 8 Deux Quatuors. Magazin de Musique, Brunswick.

*Bärmann, Joh. Friedr.: op. 14 3 Duos p. 2 Viol. Werckmeister, Berlin.

Boccherini, L.: op. 3 6 Sonatas f. the Harpsioord or Pfte. with an accompagn. f. a Viol. or German Flute. Longman, London [bisher nur im Brit. Museum].

*Brandl, Joh.: op. 53 Potpourri p. Flûte et Clarin. av. Orch. Stimmen. André, Offenbach.

*——: op. 55 Concerto p. le Hautbois. Desgl.

*——: op. 56 Concerto p. le Basson. Desgl.

*Danner, C. F.: Concerto de Viol. Stimmen. Amon, Heilbronn.

*Duseck, F.: op. 34 Serenate p. 2 Viol., 2 Hautb. ou Clar., 2 Cors, Alto, Vc. Stimmen. Gombert, Augsb.

*Escobar, Christoval de: Introduction de canto llano. [Salamanca um 1498.]

Foggia, Francesco: op. 4 Litaniae et sacrae cantiones. Bernae 1652 [bisher nur in Bologna] nur C 1, A, T, B, Org.

*Fémy, F. ainé: 3 Duos p. 2 Viol. Nr. 1 u. 2. André, Offenbach.

Festing, Rich. Chr.: op. 4 8 Solos f. a Viol. and Thorough-Bass. Smith, London, 1736 [bisher nur Brit. Mus.]; op. 6 6 Sonatas f. 2 V. and a Bass. London 1742 [desgl.].

Foerster, Emm. Alois: Notturno concert. p. 2 V., 2 Altes . . . Nr. 1. Gombert, Augsburg [bisher nur handschriftl. in Dresden].
*Fraenzl, F.: op. 26 Ouvertüre Der Faßbinder. Orch.=St. André, Offenbach.
*Fürstenau, Caspar. op. 12 II. Concerto p. le Flûte. St. Peters, Leipzig.
*Grosheim, G. C.: Ouvertüre de l'opéra Titania. Orch.=St. Wöhler, Cassel.
*Große, Samuel Dietrich: op. 3 6 Duos p. 2 Viol. Hummel, Berlin.
Gyrowetz, A.: op. 30 Ouverture La Semiramis. Orch.=St. Gombert, Augsburg.
*Hampeln, C. von: op. 3 Concert p. le Viol. Stimmen. Gombert, Augsburg.
*Kospoth, O. K. E. Baron v.: op. 22 Grand Sinfonie. Orch.=St. Magasin de la musique, Bronswick.
Krommer, Franz: op. 1 Concerto p. le Viol. [bisher vollständig nicht nachweisbar].
——: op. 57 Harmonie p. 2 Hautbois, 2 Clar., 2 Coro, 2 Bassons et grand Fag. Imprimerie chimique, Vienne [bisher nur im Mailänder Konservatorium].
*——: op. 62 Grand Sinfonie. Orch.=St. André, Offenbach.
——: op. 69 wie op. 57.
——: op. 71 wie op. 57 .
*——: op. 86 III. Concerto p. la Clarinette. Stimmen. André, Offenbach.
*——: op. 93 Quatuor p. Flûte, Viol., Alto et Vc. André, Offenbach.
*Kuhn, Anton: op. 2 Trois Sonates p. Clavecin avec Viol. Götz, Mannheim.
*Kunze, Karl Heinr.: op. 4 Quatuor p. Flûte, V., Va., Vc. Gombert, Augsburg.
*Leidesdorf, Max Jos.: op. 48 Grande Sonate p. le Pfte. et Viol. Cappi, Vienne.
*Maucourt, Charles: Trio brillant p. V., Alto et Vc. André, Offenbach.
*Neubauer, Franz: op. 5 u. op. 7 Je 3 Duos p. 2 Flûtes. Gombert, Augsburg.
——: op. 13 3 Sonates p. Viol. solo avec l'accomp. d'un Alto Ders. Verl. [bisher nur Pariser Nat.=B.].
*Nicolai, Valentin: op. 6 6 Quartettos f. 2 V., Tenor and Vc. Scherer, London.
*Scacchi, Marco: Breve Discorso sopra la musica moderna. Varsavia: Elert, 1649.
*Schmidt, Joseph: op. 8 6 Duos à 2 Viol. ou à 1 Viol. et Vc. Amsterdam.
*Schneider, Georg Abr.: op. 18 u. 22 je 3 Duos p. 2 Flûtes. Gombert, Augsburg.
*——: op. 107 Concerto p. Flûte et Hautbois av. Orch. Simrock, Bonn.
*Schobert, [Joh.]: op. 5 Sonates p. le Clavecin av. accomp. du Viol. ad lib. Paris.
*Steibelt, D.: op. 44 Sonate p. Pfte. av. Viol. André, Offenbach.
*Struck, Paul: op. 4 3 Sonates p. Clav. av. Flûte ou Viol. et Vc. André, Offenbach.
*Syrmen, M. L.: 6 Duets f. 2 Viol. Napier, London.
Vern, Auguste: op. 7 6 Duos concertants p. 2 Flûtes. Imbault, Paris [bisher nur Brit. Mus.].
*Voigt, Joh. Geo. Herm.: op. 18 Grand Trio p. V., Alto et Vc. Kühnel, Leipzig.
*Wiederkehr, J.: op. 6 3 Quatuors. André, Offenbach.
Winter, Peter: op. 10 Septuor. Breitkopf & Härtel, Leipzig [bisher nur Ges. der Musikfreunde, Wien].
*——: op. 24 Ouverture à grand Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
*Wolf, Louis: op. 4 3 Duos p. V. et Alte. Simrock, Bonn.
*Wranitzky, Paul: op. 33 6 Duos concertants p. 2 Flûtes. Gombart, Augsburg.

IV. Neuere Musikalien.

Die Neuerscheinungen des deutschen Musikalienverlags sind fast ausnahmslos der Deutschen Musiksammlung geschenkt, die wichtigsten ausländischen neuen Musikalien angeschafft worden. Nur folgende Werke seien hier besonders angeführt:

Ambrosius, Hermann: op. 42 4. Sinfonie. Part. M. Brockhaus, Leipzig.
Delius, Frederick: Concerto f. Viol. and Vcello.; Violin-Concerto, Augener, London.
Ireland, John: Symphonic Rhapsody. Augener, London.
Kaminski, Heinr.: Concerto grosso. Universal-Edition, Wien.
Keußler, Gerhard v.: Zebaoth. Oratorium. Part. Peters, Leipzig.
Leoncavallo, Ruggiero: I Pagliacci. Orch.-Part. E. Sonzogno, Milano.
Strauß, Rich.: Intermezzo. Part. Fürstner, Berlin.
——: Schlagobers. Ballett. Desgl.
Vollerthun, Geo.: Island Saga. Desgl.
Wagner: Tristan und Isolde. Faksimile-Reproduktion des Autographs. Drei Masken-Verlag, München.
Wellesz, Egon: Alkestis. Oper. Part. Univers.-Edition, Wien.

Bücherschau

Bachmann, Alberto. An Encyclopedia of the Violin. Translated by Frederick H. Martens. (Books for the Music Lover.) 8⁰. London 1925, D. Appleton & Co.

Baldensperger, Fernand. Sensibilité musicale et romantisme. (Etudes romantiques.) 8⁰. Paris 1925, Presses franç. 8 Fr.

Béchard d'Harcourt, M. Melodie popolari indiane (Equador, Perù, Bolivia), raccolte ed armonizzate. 8⁰. Mailand 1925, Ricordi. 12 L.

Bertrand, P. Précis d'Histoire de la Musique. 2. éd. 8⁰, 167 S. Paris 1925, Alph. Leduc. 12 Fr.

Der Kleine Brockhaus. Handbuch des Wissens in einem Bande. Lieferung 1. (Vollständig in 10 Lieferungen.) gr. 8⁰, 80 S. Leipzig [1925], F. A. Brockhaus. 1.90 Rm.

In einem Werk, das auf 800 Seiten das Gesamtgebiet des Wissens umfaßt, kann die Musik nur einen winzigen Raum beanspruchen; und die richtige Verteilung dieses kleinen Raumes ist unendlich schwer. Man muß sagen, daß die Aufgabe mit Geschick gelöst worden ist; so ist auf 27 Zeilen von einigen Zentimetern Breite immerhin das Wesentliche über Bach und seine beiden ältesten Söhne — leider nichts über den jüngsten — gesagt; auf 24 das Wichtigste über Beethoven, wobei zu erwägen, ob statt der Schlachtsinfonie, der Kantaten, des Christus am Ölberg nicht Genaueres über Beethovens Klavierkammermusik hätte gesagt werden sollen. Bei Bellini mußte neben der Sonnambula unbedingt noch Norma genannt werden. Über die Art der Berücksichtigung der Lebenden ließe sich rechten: Bittner, Blech, Baußnern sind da; Bartók fehlt. A. E.

Bruckner, Anton. Gesammelte Briefe. Gesammelt u. hrsg. v. Franz Gräflinger. — Neue Folge. Ges. u. hrsg. v. Max Auer. (Deutsche Musikbücherei Bd. 49. 55.) 8⁰, 179 S. bzw. 408 S. Regensburg [1925], G. Bosse. 2.50 u. 4 Rm.

Carse, Adam. The History of Orchestration. 8⁰, 348 S. London 1925, Kegan Paul. 12 s. 6 d.

Chop, Max. Franz Liszt's symphonische Werke. Geschichtlich u. musikalisch analysiert. 2. Die 12 symphonischen Dichtungen. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 35.) kl. 8⁰, 85 S. Leipzig [1925], Reclam. —.40 Rm.

Danzfuß, K. Die Gefühlsbetonung einiger unanalysierter Zweiklänge, Zweitonfolgen, Akkorde und Akkordfolgen bei Erwachsenen und Kindern. Pädagogisches Magazin, Heft 915. Langensalza 1923, H. Beyer & Söhne.

Es handelt sich hier um eine ähnlich gerichtete Untersuchung, wie die in Heft 8 des 6. Jahrgangs angezeigte Arbeit von K. Huber über den „Ausdruck musikalischer Elementar-Motive".

Danzfuß konzentriert sich im wesentlichen auf die Beurteilung des Grades der Wohlgefälligkeit. So lautet z. B. eine seiner Instruktionen (S. 16): „Sie werden jetzt zwei Klänge (Tonfolgen, Akkorde usw.) hören. Sie sollen mir sagen, welcher von beiden Ihnen besser gefällt, der erste oder der zweite! Die Aufmerksamkeit ist auf jeden Klang als Ganzes zu richten, nicht auf die einzelnen Teiltöne!" Er läßt entweder, wie hier, zwei Klänge vergleichen (Methode der paarweisen Vergleichung) oder läßt Einzelklänge beurteilen (Methode der absoluten Prädikate). Die individuellen Ergebnisse sind dabei recht verschieden, bei gewissen Kollektivkurven dagegen zeigen sich Gesetzmäßigkeiten. Interessant dabei ist die häufige Erscheinung, daß sich die Versuchspersonen in zwei annähernd gleich umfangreiche Klassen einteilen; die einen ziehen die große, die andern die kleine Terz vor (S. 22, 45, 61). Der Verfasser erörtert dann die Faktoren, die zu dem Wohlgefälligkeitsurteil beitragen: einfache Schwingungszahl, Verschmelzung, Schwebungen, Intervallbreite, Stimmungsgehalt. Eine Trennung in ihre Bedeutung für das Urteil begegnet großen Schwierigkeiten.

Aus dem Unterschied der Instruktionen ist erklärlich, daß die Assoziationen einen viel geringeren Raum einnehmen als bei Huber. Charakteristisch ist hier das Überwiegen der akustischen Assoziationen (S. 29).

Zu interessanten Vergleichen kommt Danzfuß schließlich dadurch, daß er seine Versuche in paralleler Form durchführt an verschiedenen Gruppen: fünfzehn Erwachsenen, fünfzehn Kindern von 13–14 Jahren, dreizehn Kindern von 7–8 Jahren und gelegentlich an Schülern von 17 bis 18 Jahren. In dem Kapitel „Entwicklungsgeschichtliche Ausblicke" kann er seine Ergebnisse mit solchen der vergleichenden Musikwissenschaft in Übereinstimmung bringen. Hier liegen noch weite Untersuchungsmöglichkeiten.

Aber auch in anderer Richtung wäre eine Fortsetzung vielleicht ergebnisreich: in einer Richtung, welche der von Danzfuß und Huber gerade entgegengesetzt ist. Man stelle den Versuchspersonen — und zwar möglichst verschieden vorgebildeten — die Aufgabe, in Vorstellungen und Wortbildungen enthaltene Stimmungs- und Gefühlsmomente in einfachen Zwei- oder Dreitonfolgen oder ähnlichem wiederzugeben. Gewisse Korrelate zu den Ergebnissen von Danzfuß und Huber werden sicherlich herausspringen. Paul Mies.

Flesch, Julius. Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden. 8⁰, 212 S. Celle 1925, R. Kampmann. 5 Rm.

Fuller-Maitland, J. A. Bach's Keyboard Suites. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰. 1925, Oxford Univ. Press. 1 s. 6 d.

Fuller-Maitland, J. A. Forty-Eight, Wohltemperiertes Klavier. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰. 1925, Oxford Univ. Press. 1 s 6 d.

Genest, Emile. L'opéra-comique connu et inconnu. 8⁰. Paris 1925, Fischbacher. 15 Fr.

Gennrich, Friedrich. Die altfranzösische Rotrouenge. Literarhistorisch-musikwiss. Studien 2. gr. 8⁰, VII, 84 S. Halle 1925, M. Niemeyer. 7 Rm.

Gérold, Théodore. J. S. Bach. (Les musiciens célèbres.) 8⁰. Paris 1925, H. Laurens. 5 Fr.

Glover, C. Howard. The Term's Music. 8⁰. London 1925, Kegan Paul-Curwen 4 s. 6 d.

Golther, Wolfgang. Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit. gr. 8⁰, VII, 372 S. Stuttgart 1925, J. B. Metzler. 9 Rm.

Gondolatsch, Max. Die Schlesischen Musikfeste u. ihre Vorläufer. 8⁰, 52 S. Görlitz 1925, Hoffmann & Reiber.

Grünberg, Max. Meister der Violine. 8⁰, 257 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 6 Rm.

Hauptmann, Moritz. Erläuterungen zu Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge. Neue, unveränd. Ausg. Rodardruck. 1881. 4⁰, 14 S. Leipzig [1925], C. F. Peters. 1.50 Rm.

Hedges, S. G. Self-Help for the Violinist. 8⁰. London 1925, „The Strad" Office. 3 s. 6 d.

Heinrichs, Georg. Georg Christoph Grosheims Selbstbiographie, mit Erläuterungen u. Er-

gänzungen hrsg. (Beiträge z. Gesch. der Musik in Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homberg. Heft 4.) 8⁰, 32 S. Homberg 1925, Komm.-Verl. v. F. Settnicks Nachf.

Hight, George Ainslie. Richard Wagner. A Critical Biographie. Two Vols. 8⁰. London 1925, Arrowsmith. £ 2. 12 s. 6 d.

Hitzig, Wilhelm. Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel. I. Musik-Autographe (mit einem Noten-Faksimile). 8⁰, VI u. 50 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

Es ist dankbar zu begrüßen, daß die Leitung des Hauses Breitkopf & Härtel eine wissenschaftliche Bearbeitung und Ausnutzung der reichen Archivbestände ihres Verlages angebahnt hat. Neben dem bisher in zwei Bänden vorliegenden Jahrbuch „Der Bär" sollen diesem Zwecke eine Reihe von Katalogen dienen, die von Wilhelm Hitzig, dem rührigen Archivar des Hauses, herausgegeben werden. Der Briefkatalog mit seinen meist „noch völlig unbekannten Schätzen", die der Forschung ein „sehr einschneidendes und ganz unentbehrliches Quellenmaterial" verheißen, ist zurzeit in Arbeit; erschienen ist bisher als erster Teil des Katalogs ein den Musik-Autographen gewidmetes Verzeichnis. Da der Gesamtbestand des Geschäftsarchivs rund 3000 Manuskripte beträgt, war eine auf etwa 350 Hauptstücke beschränkte Auswahl geboten; geplante Nachträge werden später den gesamten Stoff erfassen. Die Urschriften der großen Meister des 18. und 19. Jahrhdts. sind vollzählig aufgenommen, während von den „dii minorum gentium" einstweilen nur einige Stichproben angeführt sind. Aus der reichen Fülle der Zimelien sind hervorzuheben: die Armida-Kantate von Händel (Echtheit der Handschrift von Chrysander wohl mit Unrecht angezweifelt!) mit den von J. S. Bach eigenhändig abgeschriebenen Instrumentalstimmen, zehn Urschriften von Bach — darunter die Kantaten Nr. 117/18 und nicht weniger als fünf Messen —, ein ‚Salve regina' und das letzte unvollendete Streichquartett („Hin ist alle meine Kraft ...") von Haydn, zwei Freimaurerchöre von Mozart (K.-V. 483/84), die Eroica-Variationen op. 35 und viele Kadenzen zu Konzerten von Beethoven, eine Anzahl Hauptwerke von Mendelssohn und Chopin, die 2. Sinfonie von Schumann, die Faust-Ouvertüre von Wagner, vierhändige Auszüge von Liszts sinfonischen Dichtungen, Frühwerke von Brahms (op. 4, 8, 11 u. 24), Bach-Bearbeitungen von Reger usw. — Neben den eigentlichen Urschriften sind mit Recht auch nur teilweise eigenhändig geschriebene Stücke und Drucke mit eigenhändigen Eintragungen und Aufzeichnungen berücksichtigt worden. Die einzelnen Komponisten sind in der Zeitfolge ihres Geburtsjahres aufgezählt; der Entwicklungsweg, der von Händel und Bach bis zu Adolf Busch und Paul Hindemith führt, bietet ein getreues Abbild der überragenden Bedeutung, die das Haus Breitkopf & Härtel im Verlagsbetriebe der vergangenen zwei Jahrhunderte einnimmt. — Hitzigs absichtlich knapp gefaßte Beschreibungen enthalten alle in Betracht kommenden Angaben über die Merkmale der einzelnen Autographen; nur hätte sich bei den undatierten Stücken die Zufügung des Erscheinungsjahres neben den mitgeteilten Stichnummern empfohlen. Bei Nr. 18 sind die Vornamen ‚Johann Christoph' durch ‚Friedrich' zu ergänzen (der Bückeburger Bach), Nr. 52 (Bériot) ist ein Caprice für Violine mit Klavierbegleitung, dessen Faksimile im 44. Jahrg. der ‚Allg. musik. Zeitung' nicht fehlt, sondern dort als Beilage zu Nr. 7 enthalten ist; ebenso ist die Angabe „bisher unveröffentlicht" bei Nr. 107, Liszts ‚Triomphe funèbre du Tasse', zu berichtigen, da diese Klavierbearbeitung Ende 1877 mit der Stichnummer 14688 erschienen ist. Eine willkommene Beigabe des Katalogs ist die Nachbildung der ersten Seite von Beethovens Hochzeitslied für Giannatasio del Rio vom 14. Januar 1819, eine wieder aufgefundene Gelegenheitsarbeit des Meisters, über die Hitzig an dieser Stelle (S. 164 des laufenden Jahrgangs) bereits berichtet hat. G. Kinsky.

Hoffmann, Clara. Übungsstoff für Stimm- und Lautbildung. Teil 1: Zu allgemeiner Verwendung. 8⁰, 36 S. Teil 2: Zur Verwendung bei Kindern. 24 S. Hamburg 1925, Otto Meißners Verl. 1 u. —.70 Rm.

Hohlfeld, Johannes. Geschichte der Sängerschaft Arion 1909—1924. Festschrift zur Feier ihres 75jährigen Bestehens. 8⁰, VIII, 176 S. Leipzig 1924, als Handschrift gedruckt.

Jadassohn, Salomon. Le Forme nelle opere musicali. Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell' allievo e per l' autodidattica. Trad. ital. di Achille Schinelli. 2. ed. gr. 8⁰, VIII, 147 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.

Jadassohn, S. Trattati di composizione. Vol. 2. Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo. Trad. ital. di Carlo Perinello. 2. ed. gr. 8°, VIII, 130 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.

Idelsohn, Abraham Zevi. Geschichte des jüdischen traditionellen u. Volksgesanges (hebräisch). 8°, XII, 288 S. Berlin (jetzt Tel Aviv, Palästina), 1925, „Dvir"-Verlagsges. m. b. H.

[**Jeannin**, Dom.] Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes recueillies par Dom Jeannin O.S.B. et publiées avec la collaboration de Dom J. Puyade et de Dom A. Chibas Lassalle O.S.B. — Mélodies Syriennes. I. Introductión musicale. 4°, 306 S. Paris [1925], Leroux.

Koeckert, G. La tecnica del violino. kl. 8°, 85 S. Mailand 1925, Bocca. 7.50 L.

Küsel, Georg. Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2). 1923.

Eine notwendige und fleißige Materialsammlung auf einem noch unbebauten Gebiete, die ihren vollen Wert erst nach Veröffentlichung der zugehörigen Musikbeilagen offenbaren dürfte. K. beschränkt sich auf das städtische Musikwesen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Er stellt auf Grund sorgsamer Quellenstudien Nachrichten über Musik, Kantoren und Organisten bei den Stadtkirchen zusammen, registriert die bisher aufgefundenen Werke und würdigt sie (meist nach dem Vorgange v. Winterfelds, Kretzschmars und anderer Forscher); er orientiert uns ferner über die ersten Orgeln und die Buch- und Notendruckereien der Stadt und gibt allerlei archivalische, die Musik betreffende Belege aus früheren Jahrhunderten wieder. Aus dem reichhaltigen Material hätte sich unschwer ein vorläufiges Bild von der Musikkultur der alten Pregelstadt entwerfen lassen. Statt dessen gibt ein etwas mager geratener „Rückblick" nicht eben viel; der Nerv des städtischen Musiklebens ist die Gelegenheitskomposition in Haus und Familie. „Die offenbare Verarmung des Bürgertums im 18. Jahrhundert entzieht ihr den Nährboden, und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint Königsberg fast ganz von bedeutenden Komponisten verlassen zu sein". Schwer bürgert sich der neue musikalische Stil, die begleitete Monodie und danach die Kantate und das Oratorium im 18. Jahrhundert ein. „Was ausgangs des 18. Jahrhunderts an Werken von Königsberger Komponisten bekannt geworden ist, zeigt kaum mehr irgendwelche Spuren des alten lebensvollen, in Johann Eccard und Heinrich Albert wurzelnden „Königsberger Stiles". Einzig in Podbielskis Klaviersonaten scheint der ‚Tanz nach Art der Polen' leise nachzuklingen". — Auf die Bedeutung dieses Podbielski, des letzten bekannten Sprosses einer alten Musikerfamilie, als Komponisten und Lehrers E. T. A. Hoffmanns hat schon der Unterzeichnete in seinen Veröffentlichungen über den Musiker E. T. A. Hoffmann hingewiesen[1]. In den originellen Hauskonzerten bei Hoffmanns werden auch des Amtsnachfolgers Podbielskis und Lehrers Reichardts, des Organisten Karl Gottlieb Richters Klavierkonzerte erklungen sein, auf deren zukunftweisende Thematik K. hindeutet. Der verdienstvollen Arbeit des Verfassers hat der Herausgeber J. Müller-Blattau, der mit seinen Schülern die zahlreichen musikalischen Schätze der Königsberger Bibliotheken und Archive heben und sichten will, einen in diesem Falle sehr willkommenen „Grundriß der Ortsmusikgeschichte" beigegeben. Erwin Kroll.

Leipoldt, Friedrich. Gesamtschule des Kunstgesanges. Tonbildungslehrgang. op. 9. Bd. 3 (Vokalgruppe ü—i). 4°, 36 S. Leipzig 1925, Dörffling & Franke. 4 Rm.

Loewy, Siegfried. Johann Strauß, der Spielmann von der Kleinen Donau. Lebensfragmente. 8°, 193 S. Wien 1924, Wiener Literar. Anstalt. 12 Rm.

Lorenz, Alfred. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Bd. 1. Der musikalische Auf-

[1] Vgl. 4. Jahrg., Heft 9/10, S. 531 dieser Zeitschrift, wo der Vorname Podbielskis, Christian Wilhelm, infolge eines Druckfehlers nicht ganz richtig angegeben ist. Über die Wirkungszeit dieses Podbielski läßt sich auf Grund der Küselschen Angaben (vgl. S. 38/39 seiner Arbeit) nichts sicheres sagen, das Anfangsdatum 1703 kommt kaum in Frage. — Von dem alten „eigensinnigen" Organisten, dem Vorbild Abraham Liskows, der den jungen Ernst Theodor vielleicht bei seinen Foppereien unterstützte, wird uns auch sonst berichtet. Hagen (Geschichte d. Theaters i. Preußen, Kgb. 1854) rühmt sein Talent in der Darstellung komischer Rollen, Schletterer (J. Fr. Reichardt, 1865) sagt, daß schon sein Vater ein origineller Kauz war.

bau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen. gr. 8⁰, X, 320 S. Berlin [1924], M. Hesses Verl. 9 Rm.

Mattfeld, Julius. The Folk Music of the Western Hemisphere. A List of References in the New York Public Library. Compiled by J. M., Music Division. (Reprinted with Additions from the Bulletin of the New York Public Library Nov. and Dez. 1924.) 8⁰, 74 S. New York 1925, Printed at the N. Y. Public Library.

Mies, Paul. Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. gr. 8⁰, V, 173 S. Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel. 4 Rm.

Milne, A. Forbes. Beethoven — The pianoforte Sonatas. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰. 1925, Oxford Univ. Press. 1 s. 6 d.

Miragoli, Livia. Il melodramma italiano nell' ottocento. 8⁰. Rom 1925, P. Maglione & C. Strini. 14 L.

Moreck, Curt. Die Musik in der Malerei. (Nachbildungen nach Meisterwerken der europäischen Malerei. Mit einer Einleitung, 147 Tfln. u. 45 Abb. im Text.) gr. 8⁰, 113, 147 u. 8 S. München 1924, G. Hirths Verlag. 16 Rm.

Neben den verhältnismäßig nur spärlichen Quellenwerken des 16.—18. Jahrhdts. sind Bildbelege, d. h. Darstellungen aus allen Zweige der bildenden Kunst: Plastik, Malerei, Graphik und Kunstgewerbe, die wichtigsten und bedeutsamsten Zeugnisse für Bauart, Handhabung und Anwendung der alten Musikinstrumente. Ob der großzügige Lieblingsplan des holländischen Forschers und Sammlers D. F. Scheurleer, eine Gesamtikonographie der Instrumente zu schaffen, Erfolg haben oder in dem beabsichtigten Umfange überhaupt praktisch lösbar sein wird, muß die Zukunft lehren. Bisher ist dies Unternehmen, das selbstverständlich nur auf dem Wege einer bis ins Kleinste durchgeführten Arbeitsteilung zu bewältigen ist, über Vorbereitungen und Anfänge nicht hinausgelangt. (Vgl. ZfM I, 730.) Einen — wenn auch notgedrungen nur geringfügigen und lückenhaften — Ausschnitt aus der wohl noch lange zu entbehrenden Gesamtübersicht bieten einige Abbildungswerke, die in den letzten Jahren erschienen sind und das reizvolle Thema „Musik im Bild“ in mehr oder minder ausführlicher Weise behandeln. Ihre Reihe beginnt mit Rudolf Wustmanns „Musikalischen Bildern“ (Leipzig 1907). Außer zehn farbigen Tafeln mit entsprechend ausgewählten Notenbeispielen weist das Buch 25 Abbildungen auf, die den klug und sachlich geschriebenen Textteil begleiten. Nur auf das freilich unübersehbar große Gebiet der Graphik beschränkt ist das von Eugen Diederichs herausgegebene zweibändige Sammelwerk „Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern“ (Jena 1908), ein 1700 Nachbildungen von Kupferstichen und Holzschnitten aus dem 15.—18. Jahrhundert enthaltender Atlas, in dem auch eine Fülle wichtiger und großenteils nur schwer zugänglicher Musikblätter vereinigt ist. Ähnlich in der Anlage ist das von Georg Hirth veröffentlichte „Kulturgeschichtl. Bilderbuch aus vier Jahrhunderten“; sein von Max v. Boehn neu bearbeiteter erster Band (München 1923) bringt u. a. die vollständige Folge des auch für die Instrumentenkunde sehr ergiebigen „Kaiser Maximilian I. Triumph“ von Hans Burgkmair. — Das 1912 in München erschienene Tafelwerk „Musik im Bild“, als dessen Herausgeber H. H. Ewers und J. E. Poritzky zeichnen, ist auf einen mehr volkstümlichen Ton eingestellt und streift an den bekannten Begriff des „Prachtwerks“. Über die Hälfte der 50 Tafeln sind dem 19. Jahrhundert eingeräumt, während unter den 78 Textabbildungen auch manche beachtenswerte Belege aus alter Zeit vorkommen. Des weiteren sind zwei Bücher des Stettiner Gitarristen Hermann Ruth-Sommer zu nennen: „Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden [?] für Sammler“ (Berlin 1916, 2. Aufl. 1920) und „Die Laute. Eine Bildmonographie mit 134 Abbildungen“ (Berlin 1920) — Bücher, deren sorgsam ausgewählter Bilderschmuck für den reichlich dilettantischen und oft recht anfechtbaren Text einigermaßen entschädigen kann. Dazu kommen noch einige andere Werke, die ebenfalls ikonographische Beispiele nur als Beigaben bringen, wie Scheurleers Monographie über das Musikleben von Amsterdam im 17. Jahrhundert (Haag 1904), der den Zupf- und Streichinstrumenten gewidmete zweite Band des Heyer-Katalogs (Köln u. Leipzig 1912) und „La Lutherie lorraine et française“ von Albert Jacquot (Paris 1912).

Die reichhaltigste und jedenfalls bisher beste Bildsammlung ist Max Sauerlandt zu ver-

danken, dem Leiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. Über sein Buch „Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei" (Königstein i. T. 1922) hat Karl Geiringer an dieser Stelle (VI, 273 f.) eine gehaltvolle Besprechung veröffentlicht, die auch wegen ihrer grundsätzlichen Stellungnahme wertvoll ist. Geiringers eingehende kritische Bemerkungen treffen im Großen und Ganzen auch auf das vorliegende neue Buch von Curt Moreck zu, das auf den ersten Blick in der Auswahl der Bildtafeln eine (wohl kaum nur zufällige) starke Abhängigkeit von Sauerlandt erkennen läßt, denn unter den 147 Tafeln sind nicht weniger als 84, die schon S. bringt. Zählt man noch eine Reihe von Tafeln hinzu, die auch bei Ewers-Poritzky und anderwärts zu finden sind, so darf wohl gesagt werden, daß M. seine Aufgabe sich etwas leicht gemacht hat und die Ausbeute an Neuem bei ihm nicht eben groß ist. Mag auch bei der Übereinstimmung des Themas eine gewisse Gleichförmigkeit nicht immer vermeidbar gewesen sein, so hätten sich doch bei der Fülle des Stoffes weit mehr neue oder weniger landläufige Beispiele ausfindig machen können als sie M. bietet. Eins der wichtigsten Bildzeugnisse für die Zeit um 1600, in dem ein Hauptteil von Praetorius' Instrumentarium in extenso wiedergegeben ist, „Das Gehör" von Jan Brueghel im Prado zu Madrid, sucht man sowohl bei Sauerlandt wie bei M. vergebens, obwohl M. sonst die Niederländer (Flamen und Holländer) sehr weitgehend berücksichtigt, jedenfalls zu stark auf Kosten der italienischen, französischen und besonders der nur auf wenige Namen beschränkten deutschen Meister bevorzugt. Selbst wenn bei den Italienern von den Trecentisten, deren Fehlen schon Geiringer bedauert, ganz abgesehen wird, hätten doch bei M. so wichtige Namen aus dem 15. und 16. Jahrhundert wie Giov. Bellini, Andrea Mantegna, Francesco Francia, Gaudenzio Ferrari, Dosso Dossi und Vittore Carpaccio nicht ganz übergangen werden dürfen. Unverständlich ist, weshalb M. von Raffaels hl. Cäcilia nicht das Urbild in Bologna (mit den von Giovanni da Udine gemalten Instrumenten!), sondern zwei unbedeutende Wiederholungen (s. Tafel 29 u. 33) aufnimmt. Auch für viele andere Blätter hätte sich mit geringer Mühe ein besserer und bezeichnenderer Ersatz finden lassen, für G. Coques z. B. statt der schon von Sauerlandt (Tafel 106/07) gebrachten beiden Stücke etwa das reizvolle Brüsseler Bild (Nr. 792), das ein Duo zwischen Laute und Gitarre zeigt, und viele andere Beispiele mehr, die hier anzuführen nicht gut möglich ist. — Die Wiedergabe der in Autotypie ausgeführten Tafeln ist zu loben, wenn sie auch nicht die Schärfe und Klarheit des Sauerlandtschen Buches erreicht, das auch wegen des gewählten größeren Formats den Vorzug verdient. Im Gegensatz zu Sauerlandts nur knapp gehaltenem Vorwort bietet M. — nach dem Vorbild von Poritzky — eine mit 45 Abbildungen aus der Plastik und Graphik erläuterte weitschichtige Einleitung „Musik und Malerei", die als „ein kunst- und kulturhistorischer Orientierungsversuch" betitelt ist. Die Einleitung ist mit großer Wärme und guter Einfühlung in das Stoffgebiet geschrieben, stellenweise aber auch etwas phrasenreich ausgefallen. Eine Randbemerkung zu S. 33: durch wieviele Auflagen von Burckhardts „Kultur der Renaissance" wird sich die irrtümliche Angabe noch weiterschleppen, daß Stücke von Cembali „aus dem Beginn des 14. [statt: 16.] Jahrhunderts noch aufbewahrt werden"? (Ebenso — [10]II. 110, Fußnote 2 — der irrige Hinweis auf „Gerdes' [statt: „(Hans) Gerles"] Lautenbuch"!).

Leider muß auch von Moreck gesagt werden, daß er in der Instrumentenkunde nicht genügend heimisch ist und daher zahlreiche Irrtümer begeht, die unschwer zu vermeiden gewesen wären. Clavichord und Spinett bzw. Virginal, Violoncell und Viola da Gamba, Spinett und Clavecin werden fast ständig verwechselt, mehrmals auch Laute und Cister; das Tasteninstrument auf Tintorettos Dresdener Bild der musizierenden Frauen (Tafel 35), das sich durch die Schleifenzüge und die das Gebläse bedienende Kalkantin ohne jede Frage als Positiv erweist, wird (S. 59) als „klavierähnliches Clavichord mit Unterbau" bezeichnet, die Darstellung der Tasteninstrumente auf S. 112 (Clavichord, Clavicitherium, Pianoforte) fordert zu lautem Widerspruch heraus usw. Noch störender tritt diese Unkenntnis in dem beigegebenen Verzeichnis der Bildtafeln bei der Angabe der vorkommenden Instrumente zutage; hier sind leider sehr viele Irrtümer und z. T. hanebüchene Verwechslungen anzukreiden, die bei einer etwaigen Neuauflage des Buches unbedingt zu berichtigen wären. (Vgl. Tafel 21, 22, 35, 50, 54, 78—80, 84—87, 94, 97, 104, 105, 116, 120, 122, 128, 129, 141 u. a. m.) — Als fehlende Fundortangaben sind nachzutragen: Tafel 6—8: Florenz, Uffizien; 9: Rom, Sakristei der Peterskirche; 24: London, Nationalgalerie; 26: Venedig, Akademie; 37: Paris, Louvre; 52: Kassel, Gemäldegalerie; 141 u. 144: Berlin, Nationalgalerie.

Eins darf freilich nicht übersehen werden: auch M. betont, daß die Auswahl der Bilder „in erster Linie vom kulturhistorischen Standpunkt aus“ getroffen sei; das Buch ist demnach mehr für den Kunst- und Musikfreund als für den Instrumentenforscher bestimmt. Erstrebenswert wäre nun endlich ein Abbildungswerk, das allein die Zwecke der Instrumentenkunde berücksichtigte, also unter Ausschluß der allbekannten und der nur kulturgeschichtlich belangreichen Bilder alle jene Abbildungen vereinte, die als hauptsächlichste Belege zur Entwicklung und Veranschaulichung der einzelnen Instrumentenarten in Betracht kämen. (Eine gute Vorarbeit hierzu hat schon Curt Sachs in seinem Handbuch mit einzelnen Hinweisen auf wichtige Bildzeugnisse geleistet.) Daß diese Aufgabe nur aus den Kreisen der Instrumentenforscher zu lösen ist, die schon längst die Ikonographie als eine unentbehrliche Hilfswissenschaft ihres Faches pflegen, bedarf keines Hinweises.

G. Kinsky.

Nicolai, Otto. Briefe an seinen Vater. Soweit erhalten z. e. M. hrsg. v. W. Altmann. (Deutsche Musikbücherei Bd. 43.) 8⁰, 400 S. Regensburg 1924, G. Bosse. 4 Rm.

Niemann, Walter. Taschenbuch für Klavierspieler. Kleine Elementarlehre, Fremdwörter- und Sachlexikon. 5., durchges. Aufl. des „Klavier-Lexikon“. 16⁰, 120 S. Leipzig [1925], C. F. Kahnt. 2 Rm.

Nottebohm, Gustav. Beethoveniana. Neue Aufl., Rodardruck. 1. Aufsätze u. Mitteilungen. 1872. 8⁰, VIII, 203 S. 7 Rm. 2. Nachgelassene Aufsätze. 1887. X, 590 S. 20 Rm. Leipzig [1925], C. F. Peters.

Oddone, E. Él divino parlare. 8⁰, 293 S. Florenz 1924, Le Monnier. 12 L.

Ortmann, Otto. The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An experimental investigation of the effect of players' touch upon the tone of the piano. 8⁰. London 1925, Kegan Paul-Curwen. 12 s. 6 d.

Peters, Ilo. Beethovens Klaviermusik. 8⁰, 140 S. Berlin-Lichterfelde 1925, Chr. F. Vieweg. 2.75 Rm.

Pratt, Waldo Selden. The New Encyclopedia of Music and Musicians. Lex. 8⁰, X, 968 S. London 1924, Macmillan & Co.

Reed, E. G. M. Story-Lives of the Great Composers. Vol. I. 8⁰. London 1925, Evans Bros. 2 s. 6 d.

Riemann, Ludwig. Kurzgefaßte praktische Modulationsübungen für Schüler der Konservatorien, Musikschulen, Seminare u. f. d. Privatunterricht zsgest. 2. erw. u. verb. Aufl. 8⁰, 47 S. Münster [1924], E. Bisping. 2 Rm.

Schumann, Karl Erich. Akustik. (Jedermanns Bücherei.) 8⁰, 136 S. Breslau 1925, Ferd. Hirt. 3 Rm.

Shera, F. H. Debussy and Ravel. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰, 1925, Oxford Univ. Press. 1 s. 6 d.

Stoye, Paul. Von einer neuen Klavierlehre. (R. M. Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik“.) Ein Mahn- u. Weckruf an die lehrenden u. lernenden Musiker. 3. Aufl. 8⁰, 16 S. Leipzig [1925], C. F. Kahnt. 1 Rm.

Strachey, Marjorie. The Nightingale (a life of Chopin). 8⁰. London 1925, Longmans, Green & Co.

Terry, C. Stanford. Bach's B minor mass. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰. 1925, Oxf. Univ. Press. 1 s. 6 d.

Trend, J. B. Luis Milan and the Vihuelistas. (Hispanic Notes & Monographs. Essays, Studies and brief Biographies issued by the Hispanic Society of America. XI.) kl. 8⁰, VIII, 128 S. London 1925, Oxford Univ. Press, Humphrey Milford.

Udine, Jean d'. Qu'est-ce que la musique. 8⁰. Paris 1925, H. Laurens. 12 Fr.

Wetzel, Justus Hermann. Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert, analysiert. Bd. 1. (Einf. 1.—5. Sonate u. die zwei Romanzen.) kl. 8⁰, IX, 402 S. (Max Hesses Handbücher. 59.) Berlin [1925], M. Hesses Verl. 5.50 Rm.

Wolzogen, Hans v. Großmeister deutscher Musik. Bach — Mozart — Beethoven — Weber — Wagner. (Deutsche Musibücherei. Bd. 30.) 8⁰, 242 S. Regensburg [1924], G. Bosse. 3 Rm.

Dissertationen

Ameln, Konrad. Beiträge zur Geschichte der Melodien „Innsbruck, ich muß dich lassen" und „Ach Gott vom Himmel sieh' darein" (Erfurter Fassung). (Freiburg i. Br. 1924.)

Neuausgaben alter Musikwerke

J. S. **Bachs** Werke. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft; Jahrgang XXV, Heft 2. Ausgewählte Arien für Alt mit einem obligaten Instrument u. Klavier- oder Orgelbegleitung. 3. Heft. (Bearbeitet v. Eusebius Mandyczewski.) Leipzig 1925, Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S. Der zufriedengestellte Äolus. Kantate Nr. 205 der Ausg. der B.-G. Nach dem Autograph revidiert u. mit Einführung versehen von Arnold Schering. (Eulenburgs kleine Partitur-Ausg. Nr. 967.) 8⁰, VIII, 112 S. Leipzig [1925], Ernst Eulenburg.

Gomołka, Mikołaj. Melodje na Psałterz Polski Z. R. 1580, wydał Dr Józef Reiss. (Heft II, Psalmen — Melodien Nr. 16—45.) 8⁰, 32 S. Krakau 1925, Staraniem i Nakładem Romana Ferka.

Gluck [Chr. W.] L'Jvrogne Corrigé ou Le Mariage du Diable. Opéra-Comique. Partition Piano et Chant réduite par Vincent d'Indy. 4⁰, VIII u. 86 S. Paris [1925], Gustave Legouix. 25 Fr.

Vollständige, ausgezeichnete Ausgabe des bisher unzugänglichen Gluckschen Meisterwerkes, auch in der von Xavier de Courville besorgten Textrevision allen kritischen Anforderungen genügend.

Haydn, Joseph. Große Messe in B, genannt Theresienmesse. (Denkmäler liturgischer Tonkunst, f. d. prakt. Gebr. hrsg. v. Alfred Schnerich.) Nach der Originalpartitur der National-Bibl. Wien redig. v. Carl Rouland. Direktions-, zugl. Orgelstimme. Augsburg u. Wien [1925], Anton Böhm & Sohn. 6 Rm.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Die Berliner Ortsgruppe hat im Jahre 1924 ihre Tätigkeit wieder im alten Umfange durchführen und ihre Mitgliederzahl erhöhen können. Fast in jedem Monat war es möglich, die Mitglieder und Gäste in einem Vortragsabend zu vereinigen. Ein Eingehen erübrigt sich an dieser Stelle, weil die Gedankengänge der meisten Herren inzwischen durch den Druck zugänglich geworden sind oder in kurzem veröffentlicht werden. So die formanalytischen Untersuchungen des Moskauers Georg Conus, „Bachs Kunst der Fuge" von W. Graeser unter Mitwirkung Karl Klinglers, E. M. v. Hornbostels neue Konsonanztheorie, Hans Mersmanns Phänomenologie und „Wege zur Analyse von Instrumentalformen" und H. Osthoffs „Italienische Lautenmusik in der Zeit der Spätrenaissance". Außerdem war die Ortsgruppe wieder mehrfach Gast der Madrigalkonzerte Karl Thiels.

Der Vorstand ist auf zwei Jahre wiedergewählt worden. Er hat Herrn Prof. Dr. Abert als stellvertretenden Vorsitzenden kooptiert.

Sachs.

Frankfurt a. M.

Am Montag, den 25. Mai, fand in Hochs Konservatorium die Gründungsversammlung einer Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft statt. Die hiesige Ortsgruppe möchte sich nicht wie in anderen Städten nur auf rein wissenschaftliche Arbeiten beschränken, sondern sie will daneben alle Kreise in Frankfurt zusammenfassen, die sich für ältere Musik in Praxis und Theorie interessieren; und zwar soll dabei eine besondere Betonung auf die Erforschung und Wiederbelebung der Frankfurter Meister und der Frankfurter Werke gelegt werden. Nicht nur den Mitgliedern der DMG, sondern auch allen Musikfreunden und Freunden der Frankfurter Lokalgeschichte soll der Eintritt in die Ortsgruppe offenstehen. Gerade durch die Beteiligung mannigfaltiger Kreise — der mehr wissenschaftlich oder mehr heimatskundlich oder mehr musikalisch eingestellten — die aus verschiedenen Gründen an der Mitarbeit teilnehmen wollen, erhofft die junge Vereinigung, anknüpfend an die alten Verhältnisse, das Bestehende zu benutzen und die gegenwärtig zersplitterten Kräfte der Stadt zu schöpferischer Tätigkeit zu vereinen.

In einer kurzen Ansprache unterrichtete Prof. Dr. Moritz Bauer über die allgemeinen Ziele der neuen Vereinigung und über die drei Arbeitsgemeinschaften, die sich 1. mit der Veranstaltung musikwissenschaftlicher Vorträge, 2. mit der Aufführung historischer Konzerte und 3. mit Veröffentlichungen zur Frankfurter Musikgeschichte befassen sollen. Die Versammlung wählte zum Vorstand Prof. Moritz Bauer, Dr. Friedrich Gennrich, Gustav Maerz, Dr. Kathi Meyer und Dr. Otto Bacher; ferner nahm sie einstimmig den Entwurf der Satzungen an. Die Ortsgruppe hofft im Herbst ihre Vorarbeiten soweit fertiggestellt zu haben, daß sie dann mit den Veranstaltungen zu beginnen vermag. Wegen Anfragen bezüglich der Mitgliedschaft wende man sich brieflich an die Schriftführerin Dr. K. Meyer, Neue Mainzer Str. 57.

Mitteilungen

In Wien ist am 26. April Dr. Emil Karl Blümml, 44jährig, einem Unglücksfall erlegen. Blümml ist als Forscher von der Volkskunde und von der Wiener Lokalgeschichte ausgegangen; aber er hat durch seine Studien „Die Volksliedbewegung in Österreich" (1910), „Lieder und Reime in fliegenden Blättern" (1911) auch die Volksliedforschung, und durch seine Aufsatzsammlung „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis" (1923) besonders die Mozartsche biographische Forschung um Werke von liebevollster Akribie bereichert. Sein Verlust ist auch dem musikwissenschaftlichen Kreise tief schmerzlich.

Dr. Georg Jensch in Breslau, den Lesern unserer Zeitschrift bekannt durch seinen vortrefflichen Aufsatz über das Edur-Trio von E. T. A. Hoffmann (Jahrg. II), ist Anfang Juni beim Baden in der Oder ertrunken. Zu Breslau am 19. Jan. 1891 geboren, studierte er erst neuere Sprachen, dann an seiner Heimat-Universität und in Wien Musikwissenschaft, und promovierte 1914 mit einer „Musikgeschichte der Stadt Breslau". Er war Begründer der „Schlesischen Musikwoche".

Elie Poirée, einst Bibliothekar an Sainte-Geneviève in Paris, bekannt als Leiter der Sammlung „Les Musiciens célèbres", ist 75jährig am 26. Mai in Paris gestorben.

Siegmund von Hausegger ist von der Universität Kiel durch Verleihung des Doktorats h. c. ausgezeichnet worden.

Prof. Dr. Peter Wagner hat am 18. Mai in der Universität Upsala, auf Einladung ihres Vizekanzlers, Erzbischof Nathan Söderblom, eine Gastvorlesung über „Die Beziehungen zwischen Morgenland und Abendland in der Musikgeschichte" gehalten, und sie am 25. Mai, auf Einladung der Kgl. Schwed. Akademie für Musik, in Stockholm wiederholt.

Halle a. d. S. Prof. Dr. A. Schering hat mit fünf Mitgliedern seines musikwissenschaftlichen Seminars im März und April dieses Jahres eine Studienreise nach Oberitalien unternommen. Die Reise, die durch eine erhebliche Zuwendung von seiten des preußischen Kultus-

ministeriums ermöglicht wurde und auf vier Wochen ausgedehnt werden konnte, galt in der Hauptsache einer neuerlichen Erforschung der oberitalienischen Quellen zur Kunst Händels. Gearbeitet wurde an den Bibliotheken zu Modena (Estense), Bologna (Liceo musicale) und Venedig (Marciana), die in liberalster Weise ihre Schätze zur Verfügung stellten. Das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit besteht in einer überaus vielseitigen Sammlung von Kopien wertvoller handschriftlicher und gedruckter Seltenheiten aus dem Gebiete der Opern-, Kirchen- und Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die in den Besitz der Seminarbibliothek übergehen und zur Grundlage weiterer Untersuchungen dienen sollen. Welchen Wert man dem Besuch der ausländischen Gäste in Modena beimaß, geht aus einem Zeitungsartikel in der „Gazetta dell' Emilia“ hervor, der die Organisation einer solchen Studienfahrt als vorbildlich hinstellte.

Der Salzburger Museumsverein veranstaltet im Juli und August eine Musikausstellung, die die Entwicklung der Musik in Salzburg vom 10. Jahrhundert bis zur Gegenwart anschaulich vorführen will. Aussteller sind vor allem die Bibliotheken und Klosterarchive des Landes Salzburg, außerdem die Wiener Nationalbibliothek, die Gesellschaft der Musikfreunde, mehrere Klöster in Oberösterreich und private Sammler.

Das Mozartmuseum in der Getreidegasse zu Salzburg ist im vergangenen Winter renoviert worden; den Räumen ist der ursprüngliche behagliche Barock-Charakter wiedergegeben, die Bilder und Sammlungen sind neu geordnet und aufgestellt worden.

Zur Familiengeschichte der Neefe. Im Maiheft der ZfM ist ein Bericht über die Kieler Handschrift der Autobiographie von Christian Gottlob Neefe erschienen. Dazu möchte ich bemerken, daß die Literatur über Neefe, den Lehrer Beethovens, bisher eine wesentliche Quelle der Familiengeschichte übersehen hat. Weder der Neudruck der Rochlitzschen Ausgabe (A. Einstein) noch die Dissertation über Neefe mit der Veröffentlichung des Stuttgarter Autographs (J. Leux), noch auch die Publikation der Nachträge aus der Kieler Handschrift (W. Engelhardt) kennen die in Wien und Klosterneuburg erhaltenen Quellen. Ebensowenig sind sie auch für die Biographien von H. Lewy (Rostock 1901) und J. Leux (Leipzig, Juni 1925) benützt worden. Ich habe im Jahre 1912, bei Vorarbeiten für meine Schubert-Monographie im Besitze des Herrn Max Kupelwieser-Wien eine Selbstbiographie von Neefes Sohn Hermann gefunden, die dann Wolfgang Pauker 1915 mit vielen anderen Dokumenten aus dem Nachlaß des Geistlichen Ambros Roesner, eines Enkels Neefes (Stift Klosterneuburg), veröffentlicht hat. Das in geringer Auflage erschienene, kostbar ausgestattete und bald vergriffene Buch heißt: „Die Roesnerkinder. Ein Stück Kunst- und Kulturgeschichte aus der Alt-Wiener Zeit, an der Hand von Briefen, Tagebuchnotizen und sonstigen Aufzeichnungen zusammengestellt, erläutert und herausgegeben von Dr. Wolfgang Pauker, Reg. Chorherr des Stiftes Klosterneuburg. Mit vielen zeitgenössischen Bildern“. Wien-Leipzig, Tempsky-Freytag, 1915. Ich möchte nun im folgenden kurz eine Übersicht der Lebensdaten aller Neefes geben, nach den im Buch verstreuten zahlreichen Mitteilungen Paukers und einigen eigenen Feststellungen.

Susanna Maria Neefe, geb. Zink, ist zu Warza im Gothaischen am 3. März 1751 geboren und in Wien am 7. November 1821 verstorben, begraben auf dem Friedhof vor der Hundsturmerlinie in Wien (wo 1809 auch Haydn vorübergehend zur Ruhe bestattet wurde). Daß Susanna die Gattin Neefes war, und nicht die jüngere Anna Maria Zink, ergibt sich — abgesehen von der Unterschrift: „S. M. Neefe, Witwe“ im Nachtrag der Selbstbiographie ihres Mannes — nun auch eindeutig durch Hermann Neefes „Erinnerungen aus meinem Leben“, geschrieben Wien 1852 (die ich nach dem Original zitiere, da Paukers Abdruck nicht immer genau und authentisch ist). Er beginnt: „Zu Bonn in dem herrlichen Rheinlande stand meine Wiege. Mein Vater Christ. Gottlieb Neefe, war Hofkapellmeister des Churfürsten von Köln (Maximilian Erzherzog von Oesterreich), meine Mutter Susanne (geb. Zink) großherzogl. gothaische Hofsängerin ...“ Daß sie auch Schauspielerin war und bei der Seylerschen Gesellschaft in Heidelberg ihren Mann traf, der sie dann 1778 in Frankfurt heiratete, ist bekannt. Ihr Bildnis,

derzeit im Stift Klosterneuburg, ist bei Pauker S. 45 reproduziert, wie auch andere Familienporträts dort (und z. T. schon in meinem Schubert-Bilderband) zu finden sind. Sie lebte nach dem Tode ihres Mannes in Dessau und übersiedelte, als auch ihre jüngste Tochter Margarethe gestorben war, zu Hermann nach Wien, wo sie von 1809 bis zu ihrem Ende verblieben ist (Wohnung Laimgrube 15, nach Angabe des Partezettels).

Über die Kinder dieser Ehe gibt uns Neefe selbst einige Nachrichten. 1782 schreibt er in Frankfurt: „drei Kinder, zwo Mädchen und einen Knaben, welcher aber den 11. September 1781 zu Kassel gestorben ist". Die spätere Korrektur: „sechs Kinder, drei Mädchen und drei Knaben, von welch letztern aber zwei gestorben sind", kann nicht schon 1789 geschrieben sein (Engelhardt S. 465), da Karl noch lebte und Hermann noch nicht geboren war.

Louise Friedericke, geboren 1779 in Offenbach (1773, wie Engelhardt S. 465 schreibt, ist offenbar ein Irrtum oder Druckfehler), gestorben 1846 in Dessau, war Sängerin in Amsterdam 1794, Düsseldorf, Leipzig, Zerbst, Ballenstedt, Dessau und heiratete dort 1802 den Hofsänger Josef Karl Aue. Ihr einziger Sohn Karl, mit dem sie 1813 zu Besuch nach Wien kam, wurde Buchhändler in Hamburg, später in Stuttgart, wo er auch 1874, 72 Jahre alt, gestorben ist. Er hinterließ drei Töchter: Auguste — ledig geblieben, Emma — verehelichte Gutschow, und Marie — vermählte Greinert (angeblich auch einen Sohn Ludwig). Eine früh verstorbene Tochter Aues aus seiner zweiten Ehe hatte zwei Kinder: Franziska und Hermine, die von der Tante Auguste erzogen wurden. Marie Greinert hatte vier Töchter: Margarethe, Elisabeth, Marie und Emilie; Frl. Marie Greinert besaß die Stuttgarter Handschrift der Selbstbiographie Neefes. — Nur diese Linie lebt noch meines Wissens. Über die Verwandtschaft des Herrn Prof. Dr. M. Neefe, 1913 Direktor des statistischen Amts der Stadt Breslau, ist mir nichts Näheres bekannt.

Das zweite Kind Neefes, ein Knabe, starb 1781 in Kassel (s. o.) bald nach der Geburt.

Felicitas (Bonn 1783—1826 Wien) war Schauspielerin in Bonn, Leipzig und Dessau und heiratete dort 1800 den Sänger Anton Roesner (1771 geboren in Preußisch Schlesien, 1841 verstorben in Wien). Im Jahre darauf übersiedelte das Paar nach Wien, wohin der Dessauer Intendant Baron Lichtenstein vom Hoftheater-Vizedirektor Baron Braun berufen worden war. Sie wurden als Sänger und Schauspieler beschäftigt. Von 1801—14 erscheinen sie als Mitglieder der Wiener Hoftheater. Roesner war auch als Chordirektor, zuletzt als Verwaltungsbeamter dieser Bühnen tätig, 1801—03 überdies in der Hofmusikkapelle als Substitut für den Sänger und Singmeister Josef Adamberger. 1815 und 16 finden wir die Beiden, entlassen, an kleinen Bühnen in Grafenort (Schlesien), Braunau und Troppau. Dann wieder in Wien, wo Roesner 1822—35 als Gesanglehrer am Konservatorium wirkt, zeitweise auch als Regenschori in der Augustiner-Hofkirche. Roesner, dessen Selbstbiographie Pauker wiedergibt, hinterließ drei Söhne: Karl (1804—1869), Architekt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien; Ambros (1808—1891), Professor der Theologie, und Anton (1813—1878), Pfarrer in Hietzing, beide Chorherren von Klosterneuburg. Der älteste, Karl, heiratete Betty v. Hübner, die Ehe blieb kinderlos. Die Familie, die Eltern und die drei Söhne, ist in einer eigenen Gruft auf dem alten Hietzinger Friedhof (Wien XIII) beigesetzt.

Ein viertes Kind, Karl, geboren Bonn 1784, spielte dort Kinderrollen und starb schon um 1794. Die Angaben der Mutter im Nachtrag zu Neefes Selbstbiographie („Unser ältester Sohn ...") müssen sich auf ihn beziehen.

Margarethe (Bonn 1787—1808 Dessau) war Schauspielerin in Dessau und wurde 1807 die erste Frau des großen Tragöden Ludwig Devrient. Aus dieser Ehe stammte Emilie, bei deren Geburt 1808 die Mutter starb; sie war von 1821—45 Schauspielerin (auch Sängerin) in Braunschweig, Danzig, Königsberg, Stettin, Schwerin und gastierte in vielen Städten, darunter in Berlin, Breslau, Hamburg, Kiel, Leipzig, Dresden und Wien. 1827 heiratete sie in Königsberg den Schauspieler Höffert und starb 1857 in Siebenbürgen. Ihre Tochter Elise

(gestorben 1855) war Schauspielerin in Hamburg, Oldenburg und Memel. Deren Bruder soll Schauspieler und Maler gewesen sein.

Hermann, der einzige überlebende Sohn Neefes, kam über Musik und Malerei gleichfalls zum Theater. Er war, wie erwähnt, 1790 in Bonn geboren, ging 1796 mit den Eltern kurz nach Leipzig und war schon 1811 als Primgeiger im Dessauer Hoftheater beschäftigt (drei Jahre nach dem Tode seines Vaters). Er entschloß sich aber bald, Maler zu werden, und zog 1804 zu seinem Schwager Roesner nach Wien. Bis 1807 besuchte er die Akademie. Dann lernte er 1808 bei dem Hoftheater-Dekorationsmaler Johann Janitz und kam schon im Jahre darauf ans Leopoldstädtertheater in derselben Verwendung. Damals nahm er die Mutter von Dessau nach Wien. Fünf Jahre später finden wir ihn im Theater an der Wien, wo er am längsten (bis 1826) verblieb, nur manchmal — wie 1818 für Baden bei Wien — auswärts arbeitend. Im Jahre 1819 heiratete er Regina Luz (1799—1840), die mit Sonnleithners und also mit Grillparzer verwandt war und deren Schwester später der Maler Leopold Kupelwieser freite. 1822 malte er vorübergehend für das neue Theater in der Josefstadt (Beethovens „Weihe des Hauses" eröffnete es wieder), um 1823 für Berlin und 1824/5 für München. Seit 1825 beschäftigte er sich auch mit Ölmalerei, wovon mehrere Landschaften zeugten. 1827 ging er nach Braunschweig, wo er bis 1830 verblieb. Im selben Jahre arbeitete er zeitweilig auch in Hamburg. Krank nach Wien zurückgekehrt, mußte er zunächst feiern. Nach einer kurzen Zwischenzeit im Theater an der Wien bekam er ein Engagement an die Josefstadt, wo er von 1832—35 wirkte und 1834 Raimunds „Verschwender" ausstattete. Mit einigen Arbeiten für das Burgtheater verabschiedete er sich wieder von Wien und ging 1835 nach Pest, wo er bis 1838 am Stadttheater, dann bis 1840 am Nationaltheater tätig war. 1840 finden wir ihn nur mehr interimistisch in Prag, Ödenburg, um 1842 in Graz beschäftigt, nur kurz auch 1844 abermals im Theater an der Wien, 1846 in Temesvar und 1847 in Preßburg sowie an der Wiener Oper. Siechtum machte ihm die Jahre nach dem Tode seiner Frau noch drückender, auch materielle Not, die er mit seiner Tochter Regine (1820—1889) teilte. Fünf andere Kinder der schwächlichen Frau waren rasch wieder hingewelkt, drei davon gleich nach der Geburt: Friedrich (1821), Hermann Johann (1822), Hermann Basilius (1827—35), Julie (1835/6), Josef (1838). Aus Hermann Neefes Lebenslauf soll hier nur noch angeführt werden, daß er — seinem Vater darin ähnlich — 1838 bis 52 wiederholt Gelegenheitsgedichte, meist patriotischen Inhalts, veröffentlichte (auch seine Tochter soll sich als Schriftstellerin versucht haben). Im August 1820 kam er mit Schubert bei der Aufführung der „Zauberharfe" in Fühlung, die er mit Roller und Piazza ausstattete und deren dritter Abend diesen Herren als Benefiz gewidmet wurde. 1826 hat er der Gesellschaft der Musikfreunde eine Original-Partitur seines Vaters gewidmet: „Sophonisbe". Im Jahre 1854 ist Hermann in Wien verschieden. Er war jedenfalls das begabteste Kind des Komponisten Neefe. Seine Entwürfe zu Theaterdekorationen, die leider nur zum geringsten Teil mehr in Wiener öffentlichem und privatem Besitz erhalten sind, sprechen für eine ungewöhnliche Begabung und zeigen ihn als würdigen Nachfahren der barocken Meister „Wiener szenischer Kunst" (vgl. J. Gregors Werk, Bd. I: Die Theaterdekoration, Wien 1923). Otto Erich Deutsch.

Zu dem Aufsatz von Walther Engelhardt-Coblenz über „Die Kieler Handschrift der Autobiographie C. G. Neefes" in Heft 8 dieses Jahrgangs möchte ich bemerken, daß durch meine Bearbeitung des Stuttgarter (jetzt Berliner) Autographs die „erheblichen Veränderungen und Zusätze" (zu dem Rochlitzschen Drucke) bis auf einige wenige Einzelheiten bereits „der Vergessenheit" entrissen worden waren. Meine Arbeit, die inzwischen erschienen ist, war bei Riemann unter dem Artikel „Neefe" vermerkt und in Schreibmaschinen-Exemplaren allgemein zugänglich, so daß ihre Resultate billiger Weise bei der Bearbeitung des Neufundes hätten berücksichtigt, wenn nicht zugrunde gelegt werden müssen. Irmgard Leux.

Nachträge zu dem Bericht über die Kieler Neefe-Handschrift (S. 446—477 d. Ztschr.): S. 457 unten muß es heißen: Als Neefe sich 1782 in Frankfurt aufhielt, war er

nicht mehr [wie ich aus Schubarts Charakteristik schloß!] Musikdirektor bei Seyler: am 3. Sept. hatte die Großmann-Hellmuthsche Schauspielergesellschaft usw. (Herr Dr. O. Bacher, dessen „Frankfurts musikalische Bühnengeschichte im 18. Jahrht. I, 1700—1786" im August im Archiv f. Frankfurter Geschichte u. Kunst erscheint, war so freundlich, meinen Irrtum klarzustellen.) — Zu S. 458: Das Stuttgarter Autograph ist inzwischen Eigentum der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek geworden. — S. 465: Luise Friederike Neefe ist 1779 (nicht 73) geboren: das Bonner Promemoria von 1784 (S. 468f.) kann sie als fünfjährig bezeichnen. Weil Neefe am 5. Febr. 1784 36, seine Frau am 3. März 33 Jahre alt wurde, wird das Promemoria auf Mitte oder Ende Februar 1784 zu datieren sein. — S. 465, Z. 12: Hymens. — S. 471, Anm. 7: Die Musikaliensammlung Maximilian Franz' scheint bei der Versteigerung seiner Bibliothek längst nicht mehr vollständig gewesen zu sein: N. J. Bendfeldts Versteigerungskatalog Bibliotheca electoralis Coloniensis (2 Teile mit 14776 Nrn., Hamburg 1808 — vorh.: Staatsbibl. Hamburg) enthält nur wenige summarische Angaben über (verschollene?) Konvoluta. — S. 475, Anm.: 19. Febr. W. Engelhardt.

Dem heutigen Doppelhefte liegen Verzeichnisse über Stephan Ley, Beethovens Leben, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, — und über Musikwissenschaftliche Werke aus dem Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, bei.

Kataloge

Rudolf Geering, Basel. Katalog Nr. 403. Musik — Geschichte und Theorie; Kirchenmusik, Liturgik, Oratorien, Oper, Lied, Tanz, Manuskripte, Autographen.

V. A. Heck, Wien I, Kärntnerring 12. Katalog Nr. XXI. Autographen, Briefe usw. [Enthält u. a.: Beethoven, zwei Seiten Skizzen zum Esdur-Konzert; einen Brief von Brahms, Briefe von Liszt, Meyerbeer, Reger, Rossini, Schumann, Spohr; 55 Briefe von Rich. Wagner an Ed. Avenarius, usw.]

Karl W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 551. Musik und Liturgie, Theater, Lied.

Juni/Juli	Inhalt	1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft 7. Jahrgang August/September 1925

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Gluck und seine italienischen Zeitgenossen

Von

Walther Vetter, Danzig

Die geistigen und seelischen Einheiten, die Energien des künstlerischen Wollens, Könnens und inneren Müssens, die sich dank eines verstandesmäßig unaufweisbaren geheimen Vorganges zur Einheit der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit zusammenschließen, sind ihrerseits letzten Endes unserem forschenden Bemühen unzugänglich. Auch die peinlichsten geschichtlichen Untersuchungen werden, was die Erhellung jenes die spezifische geistige Physiognomie eines großen Komponisten ausmachenden Einmaligen und Persönlichsten anbetrifft, sich in einer gewissen Resignation bescheiden müssen, weil es immer nur bis zu einer bestimmten Grenze möglich sein wird, Art und Zahl all jener höchst verschiedenen Eindrücke aufzuzeigen, die sich zusammenfanden, um auf ein Musikerindividuum in der einen klar erkannten und in keiner andern Weise zu wirken. Es sind da unzählige Imponderabilien im Spiele, die der geschichtlich und psychologisch eingestellte Forscher bestenfalls in einem weiten Bogen umkreisen und auf diese Art andeutungsweise „lokalisieren“, die er aber in keinem Falle eindeutig fixieren kann. Was wir von einem schaffenden Musiker erfassen und erleben, sind im tiefsten Grunde immer nur Ergebnisse, Folgen und nicht Ursachen; Ergebnisse eines langwierigen und verwickelten geistig-seelischen Prozesses, dessen Urgründe im Dunkeln liegen. Man operiert auf historischem Gebiet vielfach mit Begriffen wie „Einfluß“, „Abhängigkeit“ und „Beziehung“, und auch in meinen folgenden Ausführungen über Gluck und seine italienischen Zeitgenossen werden diese Gemeinvorstellungen eine Rolle spielen; sie seien jedoch nur in der klaren Erkenntnis angewandt, daß jede Aufweisung von Künstlern, die Gluck in irgend einer Weise Vorbild oder Ansporn gewesen sein mögen, lückenhaft bleiben muß und günstigstenfalls Glucks Persönlichkeit im soeben bezeichneten Sinne etwas näher „lokalisieren“ kann.

Bekanntlich erstrebten neben Gluck verschiedene charaktervolle Komponisten der damaligen Zeit zwar nicht eine durchgreifende Reformierung, wohl aber eine Regeneration, oder auch nur, ganz allgemein, eine Vertiefung und Verinnerlichung der Oper.

Man kommt um die Frage nicht herum, wie Gluck sich zu den in den Werken jener Komponisten sich auswirkenden Zeitströmungen stellte, inwieweit diese in sein Werk „einströmten“, es „beeinflußten“, ihm parallel liefen oder gar eine den Gluckschen Zielen entgegengesetzte Richtung einhielten. Gerade die letztgenannte Möglichkeit wird ins Auge zu fassen sein, wenn man Glucks Stellung zu seinen italienischen Zeitgenossen überprüft, denn ihnen stand er seiner innersten Natur nach fremder gegenüber als etwa den Meistern der französischen Oper, der tragédie lyrique und der opéra comique, deren Verhältnis zu Gluck unlängst in dieser Zeitschrift[1] von mir beleuchtet wurde. Wenn denn schon im gleichzeitigen italienischen Opernschaffen gewisse begrenzte Reformbestrebungen sich ankündigten, und zwar in einem Augenblick, da Gluck als Komponist metastasianischer Richtung noch genugsam mit sich selbst zu tun hatte, so erscheint die Erörterung der Frage zumindest doch außerordentlich belangreich, inwiefern Männer wie Hasse, Jommelli, Traetta, Perez und Majo gewisse Seiten des immer brennender werdenden Opernproblems anschnitten, die alsdann von Gluck nach einigem Tasten und Zögern, schließlich aber mit umso größerer Energie und Konsequenz ausgebaut wurden.

Bekanntlich steht auch Händel mit seiner in unseren Tagen erneut an Bedeutung gewinnenden Opernkunst auf italienischem Boden, indem er die stilistischen Eigentümlichkeiten der Oper Neapels und Venedigs in seiner besonderen Art zu verschmelzen weiß[2]; trotzdem sollte diese große und eigenartige Kunst auf den vorreformatorischen Gluck so gut wie keinen Einfluß ausüben. Einfach vorübergegangen ist Gluck deshalb an Händel freilich nicht; als Dreißigjähriger hatte er Gelegenheit, Händels Opern an der Quelle, in London, genau kennen zu lernen. Dieses Erlebnis verarbeitet er innerlich aber sehr langsam; das entspricht einem Zuge der Gluckschen Künstlernatur, der ihr auch sonst eigen ist. Jahrzehnte trug er es in sich, bis eine spätere Zeit die Frucht jener Londoner Begegnung reifen ließ. Erst in den Reformopern, am deutlichsten in „Paride ed Elena“, alsdann aber auch innerhalb der französischen Reform, macht Händelscher Geist sich bemerkbar, und zwar in erster Linie, was die Behandlung des Chores angeht[3]. Ganz zu gleicher Zeit, das ist bezeichnend genug, wird auch der Einfluß Rameaus bei Gluck wirksam, dessen „Castor et Pollux“ er kennen gelernt hatte, als er auf seiner Rückreise von England in Paris Station machte.

Nach einer längeren unsteten Wanderzeit als Dirigent der Mingottischen Operngesellschaft[4] kommt Gluck 1748 nach Wien, dessen Anteil an seiner inneren Entwicklung nicht unterschätzt werden darf[5]. Auf volkstümliche Einschläge in Glucks Melodik habe ich andernorts[6] schon wiederholt hingewiesen; es kann nicht zweifelhaft sein, daß auch die und jene spezifisch Wiener Reminiszenz im Verlaufe seines Schaffens mehr oder minder bewußt verarbeitet wird. Wenn Gluck durch seine Londoner und Pariser Erlebnisse innerlich dem Problem der stärkeren Verwendung

[1] VII, 321 ff.

[2] Vgl. H. Kretzschmars Aufsatz „Aus Deutschlands italienischer Zeit“, Jahrbuch Peters VIII, 53.

[3] H. Abert sagt in seinem „Mozart“, I, 685: „Händels würdig ist die Art, wie er im „Paris“ und den späteren Opern die Handlung mit Hilfe des Chores zum welthistorischen Geschehen erweitert“. Vgl. auch S. 675.

[4] Vgl. Müller im Gluckjahrbuch III, 1 ff.

[5] Das betont H. Kretzschmar in seiner „Gesch. d. Oper“, 198.

[6] Z. B. in AfM VI, 194 und ZfM VII, 329, 331 usw.

des Chors näher getreten war, so fand er nun in Wien speziell in J. J. Fux' Opern eine allgemeine neue Anregung, insofern ja das Gelungenste und Ursprünglichste dieser Opern gerade die Chöre waren. Sie mußten umso größeren Eindruck auf den jungen Komponisten machen, als sie sich vorteilhaft abhoben von den in der Mehrzahl ziemlich schwülstigen, kontrapunktisch überbelasteten Arien des Wiener Meisters, deren Technik denn auch im Gluckschen Schaffen bezeichnenderweise nicht die geringsten Spuren hinterlassen hat.

Während all diese Einflüsse erst in den Reformopern zur Geltung kommen, treten einige Meister der neapolitanischen Opernrichtung bereits neben den frühen Gluck, deren Werke von jeder Schablone weit entfernt sind, die vielmehr im Grunde den gleichen Weg verfolgen wie Gluck selbst, nur daß dieser in seinen vorreformatorischen Opern unbekümmerter arbeitete als jene und erst in seiner Reform das erreichte, was jene mit einer Regeneration erstrebten. So kommt es, daß die oben genannten neapolitanischen Komponisten nicht nur Genossen, sondern teilweise geradezu Vorbilder Glucks wurden. Wodurch der Schöpfer des „Orfeo“ sich vor ihnen auszeichnete, ist in vielen Stücken gar nicht einmal das größere Genie, sondern die größere Unbeirrbarkeit und der stärkere Wille[1].

I. Johann Adolf Hasse.

Hasses Name war der klangvollste seiner Zeit; er war berühmt weit über die Grenzen Deutschlands hinaus und wurde in Italien nicht weniger vergöttert als in Deutschland[2]. Die Epoche, die wir heute als Zeitalter Bachs und Händels bezeichnen, trug für die Zeitgenossen den Stempel Hasses; die beiden Genannten traten in der Kenntnis und im Urteil der Zeitgenossen weit hinter dem „Caro Sassone“, wie Hasse in Italien genannt wurde, zurück, und besonders Bach war damals nicht mehr als eine deutsche Provinzgröße. Diese heutzutage allgemein bekannten Tatsachen gilt es sich ins Gedächtnis zurückzurufen, wenn man sich anschickt, einmal das Werk Hasses und Glucks unter gleichem Gesichtswinkel zu betrachten. Auch dem leidenschaftslosen Blick des Historikers präsentiert sich nämlich Hasses Opernkunst als die das damalige allgemeine Opernniveau weit überragende eigentümliche Äußerung eines wirklichen schöpferischen Genies. Bei allem italienischen Glanz, bei aller satten Schönheit der geschmeidigen Melodien, die Hasse mit Vinci, Leo und anderen Neapolitanern gemein hat, wohnt ihm jener deutsche Hang zur Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit inne, der ihm gerade als Dramatiker zustatten kommt, weil er ihn jede dramatische Situation bis in ihre verzweigtesten Endigungen durchforschen läßt und ihn zum Durcharbeiten des jeweiligen Stoffes zwingt: der zweifellos „welsche“ Charakter seiner Kunst erleidet hier zugunsten eines, wenn auch leider nicht ausschlaggebenden deutschen Grundzuges eine gewisse Einbuße. Wie dem auch sei —, wenn Dresden zu Hasses Zeiten die unbestritten erste Opernbühne Deutschlands war, so ist das nur möglich gewesen, weil von dieser jugendfrisch empor-

---

[1] Vgl. H. Abert, Gluckjahrbuch II, 2f.

[2] Eine kurze, aber warmherzige Schilderung der Hasseschen Persönlichkeit findet sich in Kretzschmars Aufsatz a. a. O. 56. Ferner vgl. man H. Aberts „Mozart“ I, 232f. und F. S. Kandler, „Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del celebre compositore G. A. Hasse“ (1820).

blühenden neapolitanischen Oper starke künstlerische und auch dramatische[1] Kräfte ausgingen.

Der rund um ein halbes Menschenalter jüngere Gluck, der den Dreißigern bereits nahe stand, als seine erste Oper herauskam[2], vermochte sich dem Hasseschen Einflusse naturgemäß nicht zu entziehen. Wie der Schwerpunkt der dramatischen Leistung Hasses vermutlich auf der Seite des Rezitativs, vornehmlich des Accompagnato, liegt — bestimmte Aufschlüsse könnte da nur eine das Gesamtschaffensgebiet Hasses umfassende Sonderstudie vermitteln —, so liegt die Annahme nahe, daß sein Einfluß auf Gluck sich in erster Linie auf rezitativischem Gebiete auswirkt[3]. Desungeachtet verlohnt sich aber die Betrachtung, welche Ähnlichkeiten in der Behandlung der geschlossenen Formen, auf die ausschließlich mein Augenmerk sich richtet, festzustellen sind; inwieweit von eigentlich verwandtschaftlichen oder auch charakteristischen gegensätzlichen Momenten, inwiefern schließlich von einer „Beeinflussung" Glucks durch Hasse die Rede sein kann[4].

Was die Behandlung der Arienform anbelangt, so weicht zwar Gluck häufiger vom Da capo-Schema ab als Hasse; dafür modifiziert aber dieser den schematischen Grundriß der Da capo-Arie öfter wie jener, indem er nämlich in umfangreicherem Maße die erst beim „Segno" beginnende Wiederholung anwendet. Auf diese Weise verliert das Arienvorspiel die ihm sonst eigene gleichzeitige Bedeutung als Zwischenspiel zwischen dem Mittelteil und dem ersten Abschnitt des Hauptteils, und es tritt in der Regel ein neues, wenn auch oftmals nur wenig modifiziertes (z. B. gekürztes) Ritornell ein. Wie in der Gluckschen Anwendung neuer, nicht dem Da capo-Schema angehörender Formen, so liegt in dieser Hasseschen Methode ein grundsätzlicher dramatischer Fortschritt, der dem „dramatischen Fluß", von dem Kretzschmar redet, entschieden förderlich ist. Vor allem wird ein Grundübel der Da capo-Arie auf diese Weise, wenn nicht behoben, so doch gemildert, nämlich die durch die zahlreichen Wiederholungen sich (trotz den improvisierten Gesangsvarianten) ergebende Monotonie. Hasse läßt sich wenigstens die Möglichkeit offen, da, wo es die dramatische Situation verlangt, zwischen Mittel- und Hauptteil ein besonderes instrumentales Zwischenspiel einzuschalten. Er ist natürlich nicht der Erfinder dieser „Dal segno-Form", aber sein Verdienst liegt in deren konsequenter Anwendung: in dieser Konsequenz folgt ihm Gluck nicht.

Ob Hasse nun freilich diese spezialisierte Form der Da-capo-Arie mit Bewußt-

---

[1] Über den Begriff der Operndramatik, wie er in der Oper des 18. Jahrhunderts, namentlich der metastasianischen, um die es sich hier im wesentlichen handelt, lebendig ist, vgl. H. Aberts prinzipielle Erörterungen im AfM V, 36ff.

[2] „Artaserse", Mailand 1741.

[3] Zur dramatischen Bewertung des Accompagnato durch Hasse ist eine Stelle in B. Zellers Dissertation „Das Recitativo accompagnato i. d. Opern J. A. Hasses" (Halle 1911) interessant, wo es heißt, Hasse ließ „im Text nachträglich Accompagnato-Szenen hinzudichten, wenn er einen Höhepunkt durch ein begleitetes Rezitativ an Stelle des lyrischen Gesanges unterstrichen wissen wollte". Man vgl. aber auch Kretzschmar, Gesch. d. Op., 186: „Die Größe Hasses liegt in seiner Behandlung der Arie"! H. Goldschmidt betont in seiner „Musikästhetik des 18. Jahrh." wiederholt, z. B. S. 318, die „schöne", aber keineswegs die dramatisch-charakteristische Melodik als „Hasse-Ideal".

[4] Vgl. H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik II, 1, S. 399: „Wie Jommelli und Traetta, begann Gluck als Geistesschüler Hasses, steht also zu diesem Meister etwa wie Händel zu A. Scarlatti".

heit und mit der bestimmten Absicht auf die angedeutete dramatische Wirkung gebraucht, wage ich nicht zu entscheiden; manche Momente sprechen sogar entschieden dagegen. Unter anderem der Umstand, daß er den zweiten Abschnitt des Hauptteils mit Vorliebe — häufiger als Gluck — mit der Tonika, also tonartlich identisch mit dem ersten Abschnitt beginnen läßt. Hierdurch bewirkt er eine Eintönigkeit, die er auf der anderen Seite, nämlich durch die Anwendung der Dal segno-Form, vermeiden zu wollen schien. Auch hier hat Hasse in Gluck keinen Nachfolger gefunden. Freilich darf man nicht übersehen, daß Hasse bei seiner geradezu ans Unwahrscheinliche grenzenden Fruchtbarkeit (er komponierte über hundert Opern!) einer solchen „Vorliebe" natürlich nicht unablässig fröhnt. So ist besonders sein „Euristeo" reich an Arien, in denen der genannte Abschnitt tonartlich sogar ein ganz eigenartiges Gesicht hat[1].

Obgleich Hasse sich von der Da capo-Form weniger gern lossagt als der italienische Gluck, so weiß doch auch er ab und zu die Form nach seinen Zwecken zu verändern. Auch er läßt, ohne die Form deshalb ganz aufzugeben, die Da capo-Arie zuweilen fast zum Liede sich verengen[2], ja, er läßt die Arie, wie das auch Gluck bereits vor der Reform wagte[3], ohne eigentlichen „Schluß" ins Secco hineingleiten[4]. Wenn ich hier neben den Ähnlichkeiten und verwandtschaftlichen Beziehungen, die Gluck und Hasse verbinden, auch die Unterschiede und Gegensätzlichkeiten, die sie trennen, betone, so möge das in keinem Falle den Umstand verdunkeln, daß beider Opernschaffen offenkundig der gleichen Atmosphäre angehört und hier wie dort der gleiche Geist waltet.
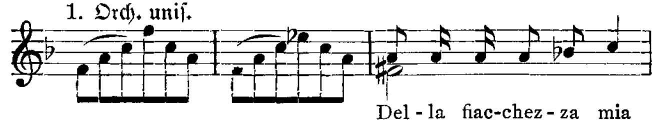
In der Verwendung der Koloratur geht Gluck zwar nicht grundsätzlich neue Bahnen, er mag sich sogar in vielen Einzelfällen an Hasse gehalten haben, bei dem man für jede besondere Anwendung der Koloratur durch Gluck „Präzedenzfälle" ausfindig machen kann; was Gluck jedoch zunächst von Hasse unterscheidet, ist die Häufigkeit des Gebrauches spezieller Einzelmodifikationen. Aus dieser mehr oder minder großen Häufigkeit sind alsdann wieder auf Glucks Sonderart oftmals gewisse Rückschlüsse zu ziehen. Im allgemeinen gewinnt man den Eindruck, daß Gluck nachdenklicher, zögernder, sparsamer vorgeht als Hasse. Überdies stellt Gluck die Koloratur in wesentlich zahlreicheren Fällen in den Dienst des dramatischen Interesses als Hasse[5],

[1] Es seien genannt: Aglatidas Arie „Amo bramo" (der zweite Abschnitt beginnt mit der Subdominantparallele), Ismenes Arie „Va danzando", Glanzias Arie „Dal tuo real favore", Ormontes Arie „Con quel sommesso" (Dominant der Subdominantparallele), Ergindas Arie „Sotto un faggio", Ismenes Arie „La tua virtù" usw.

[2] Beispielsweise im „Artaserse" des Titelhelden Arie „Per pietà".

[3] Vgl. das AfMW VI, 202 über Amintas Arie „Intendo amico rio" in „Il rè pastore" von mir Gesagte.

[4] Ermesendas Arie „Chiare fonti" im „Alfonso" (1738):



Hierher gehört übrigens auch Kretzschmars Bemerkung, Gesch. d. Op., 186, über die ganz neue Art, wie zu Beginn der „Didone abbandonata" (1742) Rezitativ und Arienform durcheinanderschwanken.

[5] Vgl. Ernst Kurth, „Die Jugendopern Glucks bis zum Orfeo" in den „Studien z. Musikw."

der sich ihrer mehr nach rein musikalischen Prinzipien bedient. Diese Tatsache braucht durchaus nicht die allgemeine Bewertung des „Dramatikers" Hasse umzustoßen, sondern sie ergänzt sie nur. Sicherlich sind auch die Hasseschen Arien in vielen Fällen eindruckskräftige dramatische Stimmungsbilder; in erster Linie aber setzt der Dramatiker Hasse im Accompagnato den Hebel an, während innerhalb der geschlossenen Formen in der Regel der Musiker die Oberhand behält.

Im allgemeinen bindet er sich ebensowenig streng wie Gluck an die von den älteren Neapolitanern vielfach beobachtete Regel, den ersten Abschnitt des Hauptteils der Da capo-Arie von längeren Koloraturen frei zu halten. In den meisten Fällen stattet Hasse beide Abschnitte in gleicher Weise mit der Koloratur aus, ja, er bringt die Koloratur sogar zuweilen nur im ersten Abschnitt[1]. Auch in einer anderen Beziehung verstößt Hasse gegen alles Herkommen. Gar nicht selten stattet er nämlich auch den Mittelteil mit einer, ja mit mehreren und teilweise sehr langen Koloraturen aus. Diese Gepflogenheit ist geradezu ein Hassesches Charakteristikum. Zuweilen ist es allerdings die dramatische Charakterisierung, der zuliebe der Komponist als letzte Steigerung der musikalischen Schilderung die Koloratur im Mittelteil anbringt: so in Bircennas Arie „Volgi a me gl' affetti" im „Cajo Fabricio", wo kurz vorm Schluß des Mittelteils das Wort „traditor" die Koloratur zeugt. Auf einen Sonderfall im „Artaserse" sei in diesem Zusammenhange noch verwiesen. In Arbaces Arie „Per questo dolce amplesso" ist nämlich die Koloratur im Mittelteil auch besonders begründet, aber mehr im musikalischen als dramatischen Sinne. In dieser Da capo-Arie ist nämlich jeder Teil thematisch ziemlich selbständig, was bei Hasse keineswegs die Regel ist. Um nun die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammenzuschließen, nimmt der Komponist als einendes Band in jedem Teile eine kurze, prägnante Koloratur, die in jedem Falle mit den beiden andern verwandt ist. Gluck geht in dieser Hinsicht nicht mit Hasse mit. Bei ihm gehört das Vermeiden der Koloratur im Mittelteil noch durchaus zur Regel, zur Regel freilich, von der eine Ausnahme zu machen er sich nicht scheut, wenn dramatische Rücksichten es erheischen. Lediglich aus musikalischen Gründen den Mittelteil zu kolorieren, entschließt er sich höchst selten. Wenn der jüngere Meister jedoch die Koloratur durch das Orchester unison begleiten läßt, folgt er dem Zuge der Zeit, denn ähnlich verfahren zahlreiche damalige Komponisten, unter ihnen nicht zuletzt Hasse: instrumentale Begleitungen dieser Art widersprechen dem ursprünglichen Wesen der Koloratur, speziell ihrem improvisatorischen Charakter, und sie sind vom Standpunkt der neapolitanischen Oper aus als Symptom des Verfalls zu werten.

Es ist bezeichnend für die oftmals rein musikalischen Prinzipien, von denen Hasse sich in seinen Arien bestimmen läßt, daß er hin und wieder offenkundig nur

---

I, 209: „Es kann nicht scharf genug darauf hingewiesen werden, daß das Prinzip der Herrschaft der musikalischen Form über den Text ... ins Detail übergreift, die Verskomposition richtet sich nämlich nicht mehr, wie bis dahin, nach dem Sinne des Textes, sondern umgekehrt muß sich dieser als Unterlage für einen selbständigen musikalischen Fluß ... Zerteilungen und Wiederholungen einzelner Worte gefallen lassen." Diese Worte treffen meines Erachtens, wenn auch in leichter Übertreibung, auf wesentliche Seiten von Hasses Natur zu.

[1] So in der „Cleofide" in der Arie der Titelheldin „Che sorte" und in Poros Arie „Se posso". — Hauptsächlich liegt meiner Beurteilung Hasses Schaffen bis 1750 zugrunde, das für den italienischen Gluck in erster Linie in Betracht kommt.

deshalb eine Koloratur anbringt, weil ein musikalischer Gedanke ihm durch den Kopf geht, welchem er um jeden Preis, obwohl der Text keineswegs irgendwie nach der Koloratur verlangt, Ausdruck verleihen will; man hat da zuweilen den Eindruck, als ob der Text nicht „ausreiche“ und Hasse ein beliebiges Textwort eben auseinanderzerrt, auf daß die schöne symmetrische Melodie nicht verloren gehe[1]. Obwohl in ganz seltenen Fällen auch Gluck diese Methode anwendet, so ist sie doch für Hasse ungleich charakteristischer als für ihn. Umgekehrt begegnet man bei dem älteren Meister völlig koloraturfreien Arien seltener als bei dem jüngeren[2]. Dieser emanzipiert sich eben doch schon merklich von den neapolitanischen Gepflogenheiten; merklich allerdings nur in dem einen Falle, daß man bis in die feinsten Verästelungen seines Werkes vordringt, denn der Gesamtcharakter von Glucks vorreformatorischen Opern ist noch durchaus der Vergangenheit zugewandt.

Was nun die Arienthematik anbelangt, so ist sie in den Hasseschen Opern während der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit weniger distinguiert als die Glucksche; die Themen des Älteren ähneln reichlich zur Hälfte aller Fälle einander wie Geschwister, weil die Synkope in ihnen das eigentlich treibende Element ist. Gewiß weiß Hasse diese Themen sehr kunstvoll auf die mannigfaltigste Weise musikalisch weiterzuentwickeln und abzuwandeln, bei hunderten von Arien ist jedoch der thematische Ausgangspunkt melodisch und namentlich rhythmisch-metrisch ganz der gleichen Sphäre angehörig. Hasse verwendet die Synkope so oft, daß sie als spezifisches Wirkungsmittel für ihn überhaupt kaum mehr in Betracht kommt, während sie das bei Gluck in besonders hohem Grade ist[3]. Hierin liegt natürlich eine gewisse Monotonie beschlossen, die dadurch nicht verringert wird, daß Hasse in verhältnismäßig zahlreichen Fällen in ein und derselben Oper verschiedene Arien mit dem gleichen Thema ausstattet[4]. Freilich zeigt er sich gerade bei dieser Gelegenheit nur zu oft als Meister der musikalischen Gestaltung, indem er nämlich aus demselben thematischen Beginn zwei oder drei in
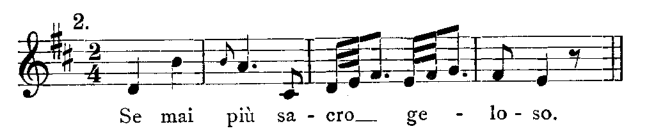
---

1 Ich nenne als Beispiel den Schlußchor der Oper „Euristeo“.
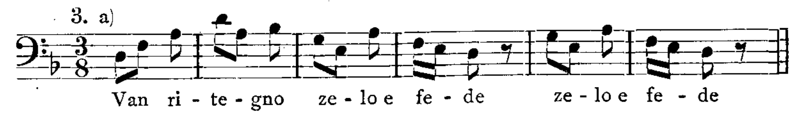
2 Aus den verschiedenen, der Koloratur entbehrenden Arien greife ich nur die bereits genannte Arie des Artaserse aus der gleichnamigen Oper heraus („Per pietà“), weil hier das Fehlen der Koloratur bezeichnenderweise parallel geht mit jenem erwähnten Zusammenschrumpfen der Arie zu einem liedartigen Gebilde.

3 Vgl. AfM VI, 173f., 185, Bsp. 20, 197, Bsp. 46, 198, 203, Bsp. 57, 210, Bsp. 74; ZfM VII, 346.

4 Beispielsweise haben in der „Cleofide“ Poros D dur-Arie „Se mai“, Cleofides G dur-Arie „Se mai turbo“ und das G dur-Duett der beiden dasselbe Thema:
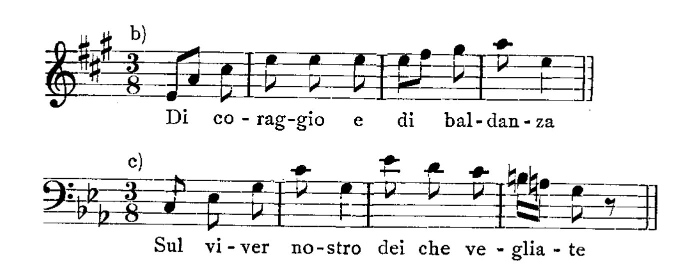


Ein anderer, ähnlicher Fall in der Oper „Atalanta“: hier sind die Themen der aufeinanderfolgenden Arien Arcades („Van ritegno“) und Ceneos („Di coraggio“) einander sehr ähnlich, und das Thema von Arcades späterer Arie „Sul viver“ stimmt fast tongetreu überein mit demjenigen der erstgenannten Arie:



Ausdehnung, Charakter und künstlerischer Bedeutung grundverschiedene Stücke herauswachsen läßt: im Zusammenhang mit der Wirkung jener einförmig synkopierten Themen bringt diese Hassesche Praxis einen Effekt hervor, der den musikalischen und dramatischen Grundsätzen auch schon des frühen Gluck strikt zuwiderläuft, wobei noch hervorgehoben sein möge, daß solcher Themenwiederholung bei Hasse eine „leitmotivische" Bedeutung in keinem Falle zukommt.
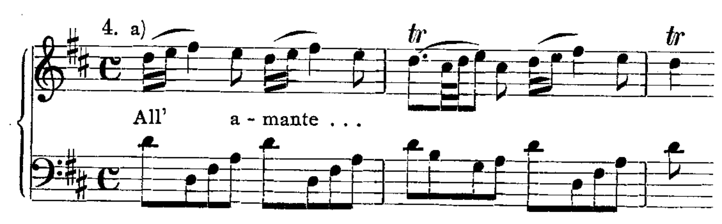
Man könnte Hasse „konservativ" in dem Sinne heißen, daß er das einmal als wirkungsvoll Erkannte — und wirkungsvoll als Einzelgebilde *sind* seine Themen — bewahrt und immer wieder anwendet. Diese konservative Art zeitigt auch noch anders geartete Blüten. Während Gluck die drei Arienteile oftmals nur durch irgendeinen charakteristischen Zug, sei er nun vokaler oder instrumentaler, melodischer oder rhythmischer Natur, vereinheitlicht, sind bei Hasse ebenso oft alle drei Teile thematisch absolut identisch[1]. Aber mit der thematischen Identität[2] hat es noch nicht sein Bewenden, Hasse geht noch einen Schritt weiter; er läßt alle Teile auch tonartlich identisch beginnen[3]. Symptomatisch von gleicher Bedeutung ist es, wenn Hasse mit-



[1] Hierauf weist auch schon Kurth a. a. O. 200 hin.

[2] So beginnt sogar der Mittelteil der erwähnten Cleofide-Arie („Se mai turbo"), deren Thema noch in zwei anderen Gesängen vorkommt, thematisch identisch mit dem Hauptteil! — Weitere Beispiele für nahe thematische Verwandtschaft oder gar Identität aller drei Teile: „Cleofide", Arie der Titelheldin „Se troppo"; „Cajo Fabriccio" Vircennas Arie „Amore a lei giurasti", Fabricios Arie „Ardi"; „Euristeo", Ergindas Arie „Sotto un faggio" und Ismenes Arie „La tua virtù"; Senocritas Arie (in der gleichnamigen Oper) „Da stragi"; „Atalanta", Arcades Arie „Van ritegno" und Ismenes Arie „Dubbia sta"; „Alfonso", Enricos Arie „Ritorni l' arator"; „Artaserse", Mandanes Arien „Conservati fedele" und „Che pena al mio core" und „Va tra le selve", Megabises Arie „Spiega" (in den beiden letztgenannten Arien beginnt der Mittelteil überdies auch tonartlich identisch mit dem Hauptteil!); ähnlich liegt der Fall im „Arminio" in Segestes Arie „Solcar pensa" usw.
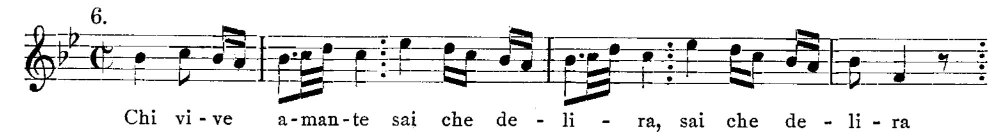
[3] Für diese letzte Konsequenz des Hasseschen „Konservativismus" folgende Beispiele: In „Atalanta" Ceneos Arie „Di coraggio" (s. o.!, beginnt in allen drei Teilen thematisch und auch tonartlich identisch); im „Alfonso" Pelagios Arie „Di tua perdita", Enricos Arie „Nel suo corso", Ermesendas Arie „Più non so", Garcias Arie „Quella bocca", Fernandos Arie „In quegli ultimi momenti", Jmeneos Arie „Ove stampi"; ein interessanter Sonderfall im Schlußchor des „Alfonso", wo alle drei Teile melodisch tongetreu identisch beginnen, obwohl die beiden ersten in D dur, der Mittelteil aber in h moll anfängt:
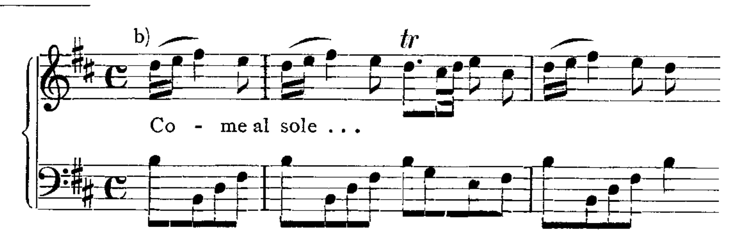


unter mehrere Arien aufeinander folgen läßt, welche gleiche Tonart haben[1]. Alle diese Erscheinungen bedingen grundlegende Unterschiede zwischen Hasse und Gluck, deren Erkenntnis uns wichtige Aufschlüsse über die künstlerische Wesensart des einen wie des andern vermittelt.

Ein anderes Bild gewinnt man auf metrisch-rhythmischem Gebiet. Wer von Gluck kommt und seine vielfach sehr frei gebauten Themen im Ohr hat mit ihrem oftmals geradezu nervösen Eingehen auf die Erfordernisse des Textes und die Regungen in der Brust des Handelnden, wer seine Neigung zu drei-, fünf- und siebentaktigen Bildungen kennt, wird sogleich in Hasses Arienthemen das Vorbild für Glucks Art der Themenkonstruktion gefunden zu haben glauben. Das trifft im großen und ganzen, mit einigen Einschränkungen, denn auch zu. Einschränkungen sind insofern am Platze, als jene Glucksche Vorliebe für ungeradtaktige Melodieglieder eine viel zu spontane Folge seiner natürlichen Veranlagung ist und einer eigentlich bewußten Zielstrebigkeit allzu deutlich entbehrt, als daß man ein direktes Sichanklammern an ein Vorbild annehmen dürfte. Überdies entspringen die Hasseschen Dreitakter nicht in jedem Falle der gleichen Quelle wie die Gluckschen.
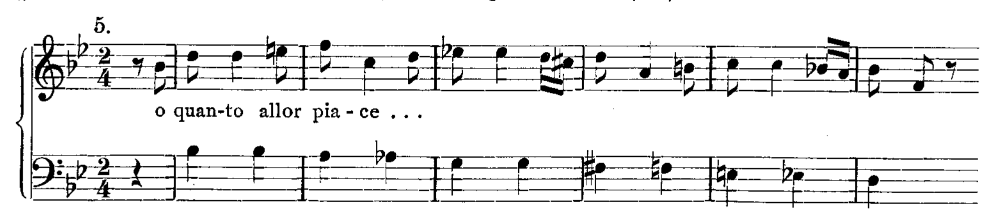
Der Taktstrich hat bei Hasse noch viel weniger als bei Gluck die moderne Kraft und Geltung; das ist bei Beurteilung seiner Dreitakter zu berücksichtigen. Dieses Arienthema aus „Cleofide":
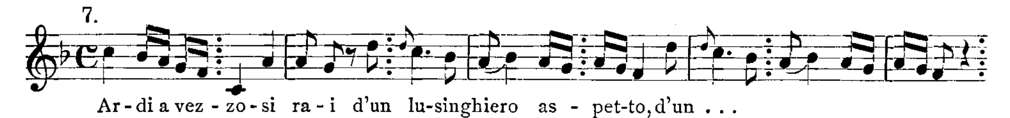


umfaßt gar nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, drei, sondern, wie die punktierten Taktstriche andeuten sollen, sechs (dreimal zwei) Takte. Diese sechs Takte aber sind letzten Endes nichts anderes als ein — durch Einschaltung der beiden mittleren Takte entstandener — gedehnter Viertakter. Es handelt sich im musikalischen



[1] Im dritten Akt des „Cajo Fabricio" stehen z. B. die beiden unmittelbar aufeinander folgenden Arien „Vedrai morir" und „Chi non sente" in B dur. — Daß Hasse trotz dieser „Eintönigkeit" feinste musikalische Wirkungen zu erzielen weiß, zeige dieser Mittelteil der Arie „Al laccio" aus dem „Alfonso", der motivisch und tonartlich ebenso beginnt wie der Hauptteil:
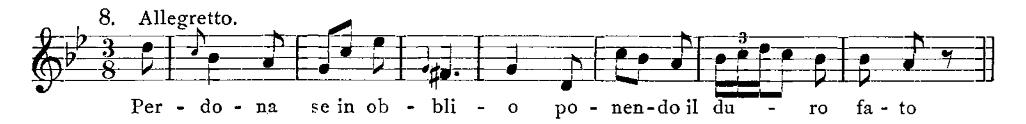


Effekt also nicht um die charakteristische Dreitakterwirkung, sondern um einfache Dehnung, Verlängerung eines Melodiegliedes, das auch in seinem jetzigen Zustand sich nicht als Asymmetrie im Gluckschen Sinne präsentiert. Es darf nun freilich nicht verschwiegen werden, daß auch der umgekehrte Fall bei Hasse nicht gar so selten eintritt: eine dem Auge geradtaktig erscheinende Melodie entpuppt sich dem Ohre als Folge von lauter Dreitaktern, und auch das Auge wird befriedigt, sobald man nur die Taktstriche richtig setzt. Diese Melodie aus dem „Cajo Fabricio“:
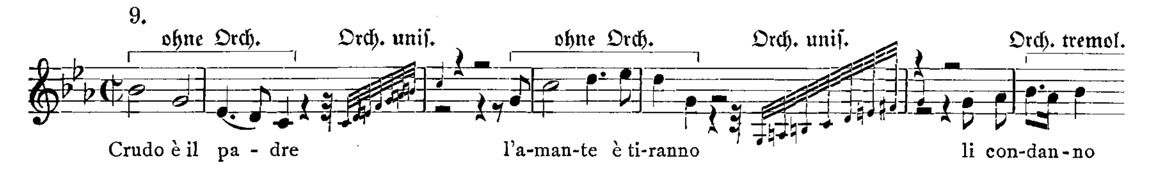


setzt sich aus drei (!) Dreitaktern zusammen.

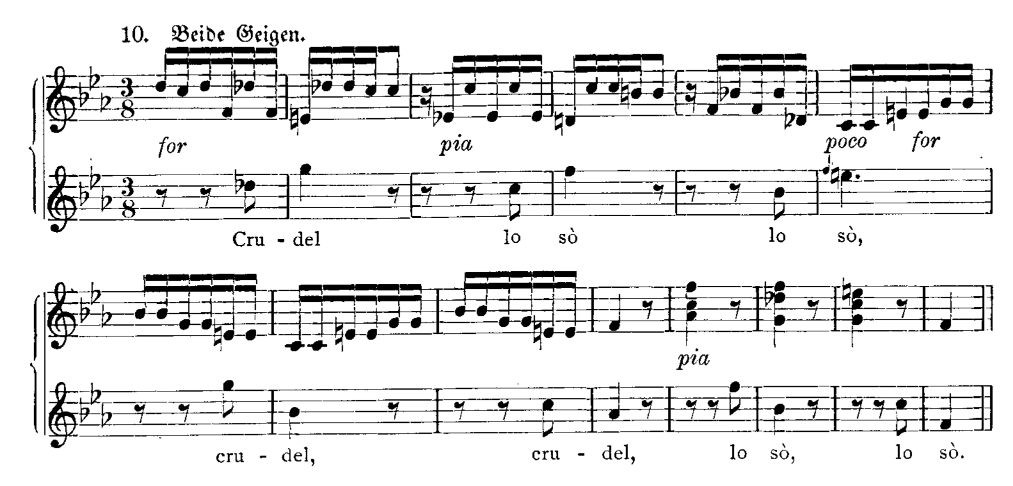
Der Arienmittelteil wird bei Gluck in zunehmendem Maße der Ort, wo sich die dramatisch-musikalische Spannung ungeachtet des hier in der Regel schwächer besetzten (der Bläser ermangelnden) Orchesters zusammenballt; außerdem benutzt speziell Gluck ihn zu „Vorstudien“ für die späteren kleinen, liedartigen Formenteile der Reformopern. Hasse behandelt diesen Teil nun auch zuweilen mit einer Sorgfalt, die der Aufmerksamkeit eines Gluck wahrscheinlich nicht entgangen ist. Er schwankt zwischen Extremen: entweder er gestaltet den Mittelteil thematisch völlig identisch mit dem Hauptteil, oder aber er macht ganze Arbeit und stellt einen in Zeitmaß, Taktart und Thematik ganz neuen Satz hin. So haben wir in der Oper „Senocrita“ in des Titelhelden Arie „Lascia che in questo amplesso“ (Un poco moderato, ₵, Gdur) einen Mittelsatz durchaus selbständigen Charakters (Allegretto, 3/8, gmoll). Diese Melodie:



könnte in ihrer melodisch-rhythmischen Schlichtheit und Einprägsamkeit auch als ein Vorläufer der berühmten Liedformen in den Gluckschen Reformopern gelten. Ein andermal ist — in derselben Oper — der Mittelsatz Ort der höchsten dramatischen Konzentration, nämlich in Senocritas Arie „Nelle cupe orrende grotte“:
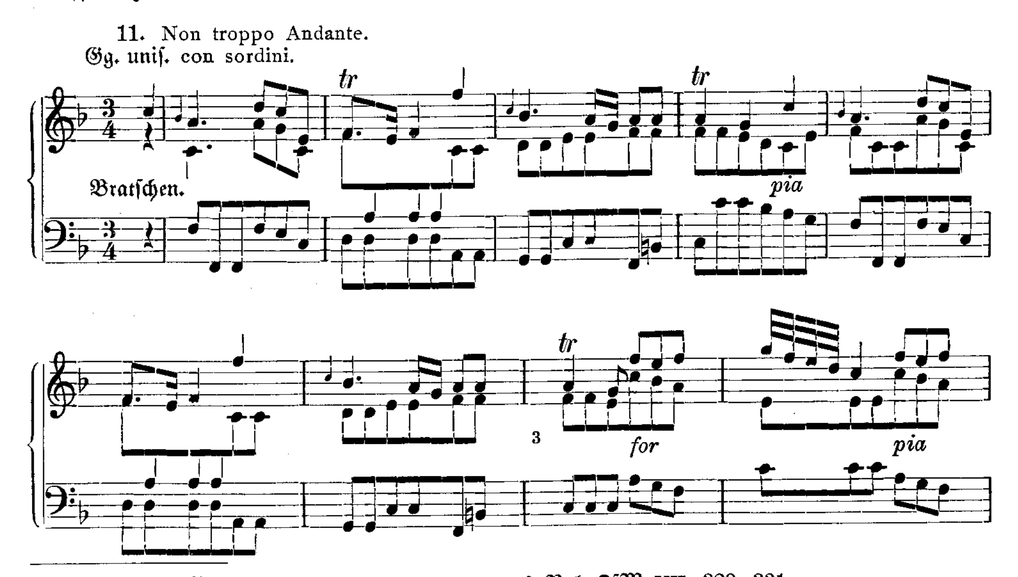


Obwohl der Komponist hier melodisch durchaus mit überkommenem Material arbeitet und die Thematik in diesem Falle sogar mit derjenigen des Hauptteils verwandt ist, gehört diese Stelle zu den wirklich bedeutenden dramatischen Leistungen Hasses. Wenn hier besonders die impetuosen unisonen Orchesterläufe als „Gluckisch“ gekennzeichnet werden dürfen, so könnte auch dieser Mittelsatz von Elviras Arie „Ombra sei tu“ aus dem „Alfonso“

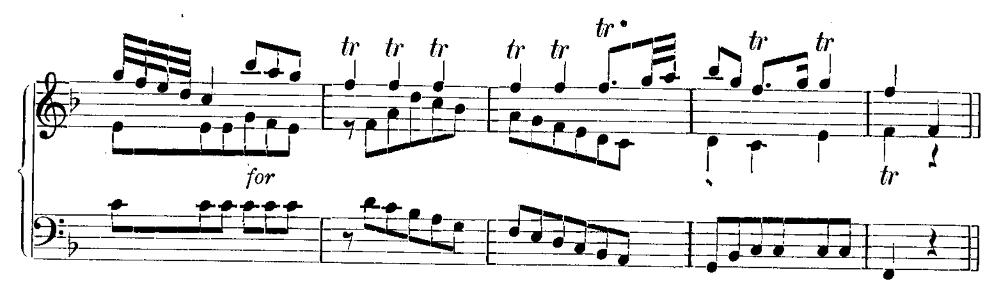


in seiner dramatischen Schlagkraft, besonders seiner prägnanten Deklamation, als Vorbild für ähnliche reife Bildungen des frühen Gluck angesprochen werden. Die hin und her zuckenden Sechzehntel, die Unterdrückung der Taktschwerpunkte durch die Pausen, die verschleierte Chromatik, die verminderte Septharmonie, die abgerissenen Gesangsphrasen und die in diesem Falle höchst wirkungsvollen Textwiederholungen sind Stilmerkmale, die in ihrer Gesamtheit jene „Häufung der Kunstmittel" ergeben, die ein besonderes Charakteristikum Glucks sind[1].

Gluck hat Zeit seines Lebens volksmäßigen und tanzartigen Melodien den Platz in seinen Opern gegönnt[2]. Der in höherem Grade internationale (lies: international verständliche, d. h. italienische) und weltmännische Charakter der Hasseschen Musik verbietet eine im Verhältnis ebenso breite Entfaltung volkstümlicher Elemente. Trotzdem begegnen uns auch hier volkstümliche Tanzweisen von hohem Reiz, wie dieses Vorspiel zu Atalantas Arie „Trovar nel primo amante" (aus „Atalanta"):
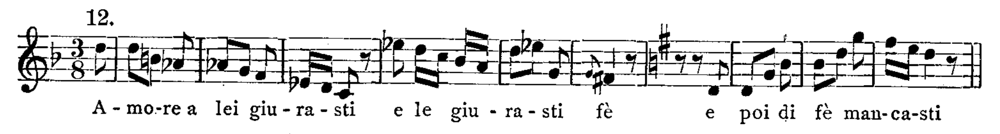


1 Vgl. AfM VI, 196.
2 Vgl. ZfM VII, 329, 331.
3 Die Gruppierung der Achtel durch den Balken zu je drei in den Takten 8—10 ist autograph.



mit seinem Menuettcharakter beweist.

Während Gluck sich mit der notwendigsten und zuweilen ziemlich unvollständigen Aufzeichnung des musikalischen Gedankens zu begnügen pflegt, weil er es instinktiv dem dramatischen Ethos der betreffenden Stelle überläßt, die beabsichtigte musikalische Wirkung zu sichern, fixiert Hasse das Notenbild seiner Arien in einer wesentlich sorgfältigeren Weise, so daß es auch unter Außerachtlassung des Textes bzw. der dramatischen Situation korrekt wiedergegeben werden könnte. Man wird daher in seinen Arien eine — ganz im Gegensatz zu Gluck — peinlich durchgeführte Zeitmaßbezeichnung beobachten[1]. Auch in der Angabe dynamischer Zeichen ist der ältere Meister freigebiger und konsequenter. Abwechselnde „pia“ — „for“ = Bezeichnung steht im Dienst der auch für Hasses Opern noch grundsätzlich geltenden Kontrastdynamik[2]; häufig ist auch die Kennzeichnung einer stufenweise sich steigernden Dynamik durch „pia“ — „for“ — „fortiss“. Dynamische Wirkungen erstrebt Hasse auch zuweilen durch den sukzessiven Eintritt der Instrumente, etwa in der Reihenfolge Geigen — Bratschen — Violoncelli — Bässe; durch die Vorschrift „tutti for“, die er in solchen Fällen für die Bässe anwendet, beweist er, daß es ihm hier um eine Art Crescendo zu tun ist.

Harmonische Trümpfe pflegt Gluck, was der ganzen Anlage seiner Arien entspricht, im Mittelteil auszuspielen; bei Hasse zeichnet sich kein einzelner Abschnitt in dieser Hinsicht besonders aus. Im großen und ganzen läßt sich der diesbezügliche Unterschied zwischen beiden Komponisten folgendermaßen formulieren: Hasse bringt harmonische Besonderheiten mit Vorliebe an formalen Abschnitten bzw. Einschnitten, Gluck spart sie für inhaltliche Höhepunkte auf. Wie sehr bei dem älteren Meister oftmals formal-musikalische Gesichtspunkte die inhaltlich-dramatischen überwiegen, zeigt uns beispielsweise Vircennas Arie „Amore a lei giurasti“ aus dem „Cajo Fabricio“. Die Melodie beginnt im hellen Gdur, um sich bei den Worten „e poi di fè mancasti“ sinngemäß plötzlich nach gmoll zu wenden. Folgendes Bild



bietet nun aber der Beginn des zweiten Abschnittes des Hauptteils, wo Harmonisierung und Tonartenfolge in schärfstem Widerspruch zum Textinhalt stehen. So reich

[1] Einige besonders charakteristische Zeitmaßbezeichnungen sind diese: Allegretto ma moderamente, Un poco Andante e con brio, Allegro assai e con spirito, Allegro man non presto, Più tosto grave, Allegro di molto, Allegretto ma poco, Un poco amoroso, Grazioso usw.

[2] Vgl. darüber Hermann Abert im AfM V, 38.

an musikalischen Reizen gerade diese Arie auch ist, in einer Gluckschen Oper wäre sie undenkbar. Freilich hätte Gluck in diesem Falle vielleicht auf einen derartigen wirkungsvollen musikalischen Einfall nicht verzichtet, aber er hätte aus der Not eine Tugend zu machen gewußt und gegebenenfalls die Textworte sinngemäß umgestellt, ein Verfahren, für welches auch sein vorreformatorisches Schaffen bereits Belege bietet[1].

In der Instrumentierung ist Hasse in seiner ersten Schaffenshälfte zurückhaltender als Gluck. Die Streicher bilden bei jenem in noch höherem Maße den Grundstock des Orchesters als bei diesem; die Geigen werden sehr oft unison geführt, und zwar besonders in den Ritornellen (letzteres kann man auch bei Gluck beobachten); die altertümliche col-basso-Führung der Bratschen gehört in vielen Hasseschen Opern noch zur Regel. In einigen Fällen tritt zu den Streichern noch der „Archiliuto", die große Baßlaute. Sie gehört jener bis ins 18. Jahrhundert hinein weit verbreiteten Familie der Lauten an, die alsdann den verschiedenen Geigen weichen; bei Gluck kommt sie nicht mehr vor. Ihre Anwendung bei Hasse ist mithin historisch begründet und entspricht nicht etwa einer bestimmten koloristischen Absicht[2]. Von den Bläsern sind die bevorzugtesten die Hörner und „corni da caccia"; weiter sind — in der Reihenfolge der Häufigkeit — zu nennen: Oboen, Flöten und an einigen Stellen der „chalmeau"[3]. Wenn nun auch Glucks Instrumentierungskunst in seinen besten Arien individueller und fortschrittlicher anmutet, weiß auch Hasse mannigfache feine und schöne Orchesterwirkungen zu erzielen, deren Vorbildlichkeit für Gluck nicht in Abrede gestellt werden kann. Besonders muß es auffallen, und hierin ist Hasse sogar liberaler als Gluck, daß er wiederholt die schönsten Bläsereffekte im Mittelteil der Arie anbringt. Als Gluckisch wäre ferner die Art der Verwendung charakteristischer Begleitmotive in den Arien Hasses zu kennzeichnen. So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Arie „Quella è mia figlia" im „Cajo Fabricio" der im übrigen ziemlich selbständige Mittelteil mittels einer Zweiunddreißigstel-Tonleiter der Geigen, die in allen Abschnitten wiederkehrt, mit dem Hauptteil in Beziehung gebracht.

Ganz im Sinne Glucks läßt Hasse speziell auch den Rhythmus zu einem alle Abschnitte vereinheitlichenden Faktor werden. Besonders häufig ist es das Horn, das den charakteristischen Rhythmus angibt, z. B. in der Oper „Cajo Fabricio" im Chor „La gloria è un gran bene": $\frac{3}{8}$ [1]. Ein verwandter Rhythmus, der die nämliche Funktion ausübt, ist dieser: $\frac{3}{8}$, der sich mit seiner Unterdrückung des Taktschwerpunktes besonders leicht einprägt[5]. Sehr prägnant wirken auch gleichmäßig forthämmernde synkopische Rhythmen[6]. Hasse nutzt die Hörner

[1] Vgl. AfM VI, 193.

[2] Als Beispiel einer obligaten Verwendung der Baßlaute sei Alessandros Arie „Cerva al bosco" in der „Cleofide" genannt, wo Archiliuto und Corno da caccia einander imitieren.
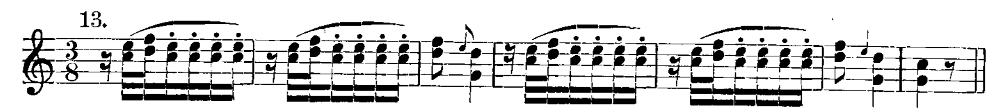
[3] So schreibt Hasse den „chalumeau", der vermutlich ein älterer Vorgänger der Oboe ist; vgl. H. Abert, DTÖ 21, XIX.

[4] Diesen Rhythmus liebt Hasse besonders; wir begegnen ihm z. B. im „Euristeo" in Ergindas Arie „Sotto un faggio" wieder.

[5] Von den Hörnern intoniert, spielt er im Schlußchor des „Artaserse" eine markante Rolle.

[6] So im Schlußchor des „Alfonso" (ebenfalls in den Hörnern).

aber auch zu beschaulichen und gleichsam romantischen Wirkungen aus, wie sie sich dann Gluck mit besonderem Gelingen zu eigen macht[1]. So erzeugt im „Cajo Fabricio“ in Pirros Arie „Se tu non senti“ der Begriff „dolente“ einen von den Hörnern sechs Takte lang ausgehaltenen Ton, und diese Hornstelle aus dem „Alfonso“ (in Enricos Arie „Ritorni l' arator“)



verbindet in einer für ähnliche Eingebungen Glucks unbedingt vorbildlichen Weise schlichte Natürlichkeit des Ausdrucks mit einer fein abgewogenen motivischen, rhythmischen, metrischen und dynamischen Behandlung. Dabei ist der Gedanke ganz aus der Natur des Horns heraus empfunden[2].
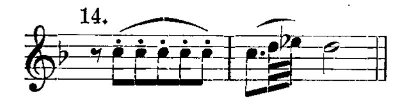
Abschließend kann gesagt werden, daß die Individualitäten der beiden Meister Gluck und Hasse trotz zahlreichen Vorahnungen, Berührungspunkten und Ähnlichkeiten, ungeachtet auch der Tatsache, daß Gluck lange Zeit natürlicherweise in Hasse ein Vorbild — und sicherlich in vielen Punkten ein unerreichbares Vorbild — sehen mußte, in den Tiefen ihres Wesens grundverschieden sind. Bei näherem Eindringen in Hasses Schaffen wird es einem immer verständlicher, daß die Zeitgenossen in ihm einen ganz Großen verehrten. Um so bezeichnender ist es jedoch für Gluck, daß er nicht nur Mitstrebender oder gar Schüler, Epigone blieb, daß er zwar seinen Geist vom Geiste des anderen vielfach entzünden ließ, im entscheidenden Augenblick aber Distanz bewahrte und sein Wesen auf diesem Wege zur vollen Entfaltung brachte.

II. Nicolo Jommelli.

Vor Hasse war die neapolitanische Oper stark im Niedergang begriffen gewesen. Er hat ihr durch sein Genie zu neuem Leben und zu frischem Glanze verholfen. Freilich hat er seinen neuen Wein in alte Schläuche gefüllt, hat sein hohes musikalisches und bedeutendes dramatisches Können in den Dienst Metastasianischer Librettistik gestellt: über einen bestimmten Punkt konnte Hasse als Dramatiker niemals hinauskommen, weil er den Bruch mit der Metastasianischen Richtung, der für den Erfolg der Gluckschen Reform mitentscheidend war, herbeizuführen nicht willens war. Enger als Gluck selbst schloß sich an ihn derjenige Meister an, den man eine Zeit lang den „italienischen Gluck“ nannte, Glucks Zeit- und Altersgenosse Nicolo Jommelli[3], der seinerseits wieder Glucks vornehmstes Vorbild werden sollte als ein Meister,

[1] Vgl. AfM VI, 202.

[2] In der zuletzt genannten Oper kommt in Ermesendas Arie „Chiare fonti“ ein dem „chalmeau“ übertragenes, ganz ähnlich empfundenes Motiv vor, das in der Arie immer und immer wiederkehrt:



[3] Vgl. Kretzschmar, Geschichte d. Oper, 190ff. und Goldschmidt in den DTB XIV, 1, S. XXXV ff.

der ihm von Natur aus geistesverwandt war[1]. Umgekehrt ist aber auch Jommelli von Gluck nicht unbeeinflußt geblieben[2].

Als Arienkomponist setzt Jommelli den von Hasse beschrittenen Weg fort. Wie dieser die Da capo-Arie zur „Dal segno-Arie“ werden läßt, so gebraucht Jommelli häufig und mit immer wachsender Konsequenz eine Form, die bei der Wiederholung den ganzen ersten Abschnitt des Hauptteils wegläßt, also gleich mit dem zweiten Abschnitt beginnt. Rein äußerlich folgt Gluck in dieser Hinsicht Jommelli nicht; der Geist, dem jene formale Weiterentwicklung entspricht, waltet jedoch auch bei ihm. Der endgültige Bruch mit der überlieferten Form vollzieht sich bei Gluck eben erst im „Orfeo“[3]. Jommelli rückt aber auch noch in anderer Beziehung von der strengen, schematischen Da capo-Form ab[4]. Nicht allein, daß er mitunter die „Dal segno-Form“ bemerkenswert frei behandelt und die traditionellen Bestandteile des Hauptteils scheinbar wahllos durcheinanderwirft[5], er behandelt die ganze Form mit einer dramatischen Konsequenz und Energie, die weit über das hinausgehen, was Hasse in dieser Hinsicht in den geschlossenen Formen leistet, und sich höchstens mit dem Geiste vergleichen lassen, der stellenweise die Hasseschen Accompagnati durchweht. Nach freien, individuellen Gesichtspunkten handelt Jommelli auch, was die Plazierung der Ritornelle betrifft. Mit Vorliebe läßt er das Vorspiel weg[6], doch nicht, ohne es durch ein neues „Formglied“ zu ersetzen, nämlich durch eine Reihe deklamatorisch-rezitativischer Takte. Aber es ist bei Jommelli nicht etwa überschäumender Sturm und Drang, der da alte formbildende Bestandteile beseitigt, sondern der Komponist verleiht diesen neuen freien Elementen ihrerseits wieder formbildende Kraft, indem er nämlich die gleichen rezitativischen Partien an späteren formalen Einschnitten erneut in ähnlicher Weise wirksam werden läßt. Es sei auf die soeben zitierte Arie aus „Vologeso“ verwiesen, wo an Stelle des Vorspiels ein achttaktiger, mit Fermate auf der Dominante[7] endigender Vokalsatz steht, der rezitativischen Charakter hat und aus drei durch Pausen unterbrochenen abgerissenen Phrasen besteht. Vor dem Mittelteil nimmt alsdann dieser knappe deklamatorische Satz

---

[1] Goldschmidt, Musikästhetik, 325: „Orfeo und Alceste sind der Abschluß und Höhepunkt der großen Bewegung des Risorgimento der italienischen Oper des Jommelli und Traetta“.

[2] Vgl. H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist, 345.
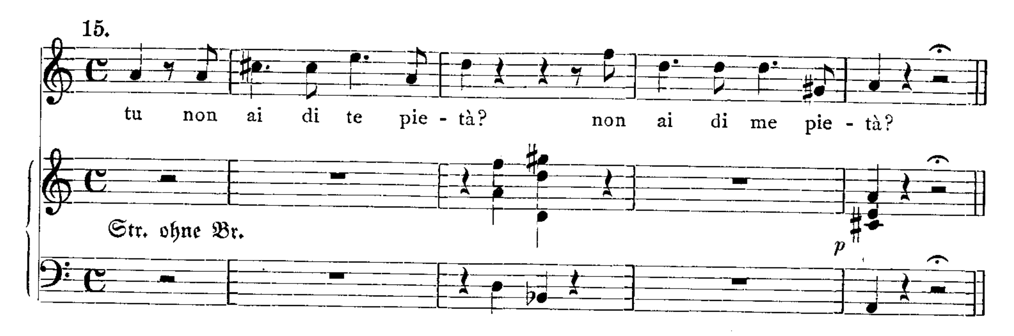
[3] Der „Telemacco“, in welchem die Form auch schon stark ins Wanken gerät, scheidet als vorreformatorische Oper aus, weil so gut wie sicher feststeht, daß die uns heute vorliegende Fassung erst den Jahren 1764/65 entstammt.

[4] H. Abert äußert sich im Gluckjahrbuch II, 5 über einen anderen Fortschritt, der Jommelli speziell mit Gluck verknüpft, folgendermaßen: „Das Vorbild Jommellis zeigt sich schon in der Behandlung der Arienform: auch Gluck liebt es, die Mittelsätze, die bisher häufig genug bloße Absenker der Hauptsätze gewesen waren, in schärferen Gegensatz zu ihnen zu bringen, und schlägt dabei, wie Jommelli, mit Hilfe einer herberen Melodik und besonders einer manchmal geradezu revolutionären Harmonik mit Vorliebe düstere und tief leidenschaftliche Töne an“.

[5] So im „Vologeso“ in Lucio Veros Arie „Sei tra ceppi“.

[6] Meine Bemerkungen beziehen sich hauptsächlich auf Jommellis Stuttgarter Opern.

[7] Das Endigen des Vorspiels auf der Dominante ist in der neapolitanischen Oper ursprünglich nicht die Regel; es macht sich in größerem Maßstabe erst bei Hasse (mehr als bei Gluck) bemerkbar.
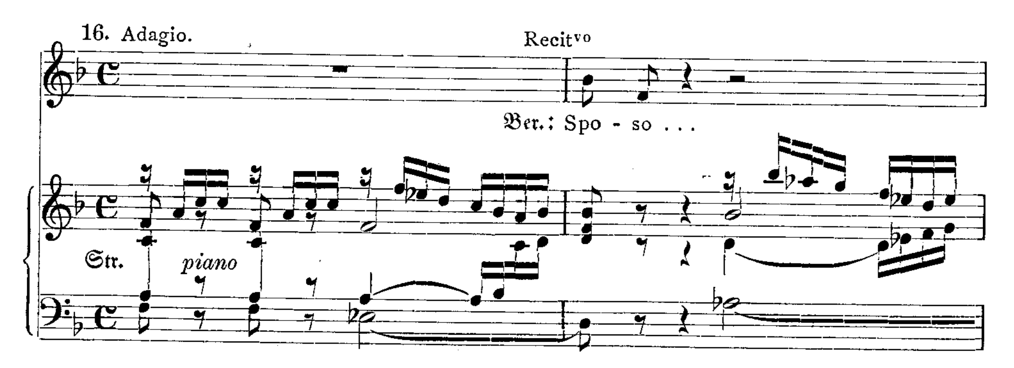


unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es darf nachdrücklich betont werden, daß es erst Jommelli ist, der solche rezitativischen Elemente mit Bewußtsein und Folgerichtigkeit in die Arienmelodik einführt. Meister, die dem Beispiel folgten, etwa Traetta und Majo, gehören schon einer etwas späteren Zeit, teilweise einer neuen Generation an[1].

Es liegt, hierauf lege ich besonderes Gewicht, System drin in Jommellis Einbeziehung rezitativischer Partien in den Bereich der Arie. Von den erwähnten formalen Abschnitten aus läßt der Komponist das rezitativische Element schließlich die ganze Arie durchdringen. Die Melodie wird häufig in lauter kurze Phrasen zerrissen, die von zuweilen mehrere Takte langen Pausen unterbrochen werden, so daß der Eindruck des rein Deklamatorischen mitunter sehr scharf ausgeprägt ist[2]. Es ist keine Ausnahme, wenn im „Vologeso" das Rezitativ einen integrierenden Bestandteil des Quartettes „Quel silenzio" bildet[3]. Ein besonders krasser Fall der Verquickung rezitativischer und arienhafter Elemente findet sich noch im „Fetonte" in Libias Arie

[1] Sehr häufig läßt Jommelli in seinen „Dal segno-Arien" zwischen dem Mittelteil und dem auf ihn folgenden zweiten Abschnitt des Hauptteils eine rezitativische Partie eintreten, z. B. im „Fetonte" in des Titelhelden Arie „Le mie smanie", in „Il Vologeso" in Lucillas Arien „Tutti di speme" und „Partirò".
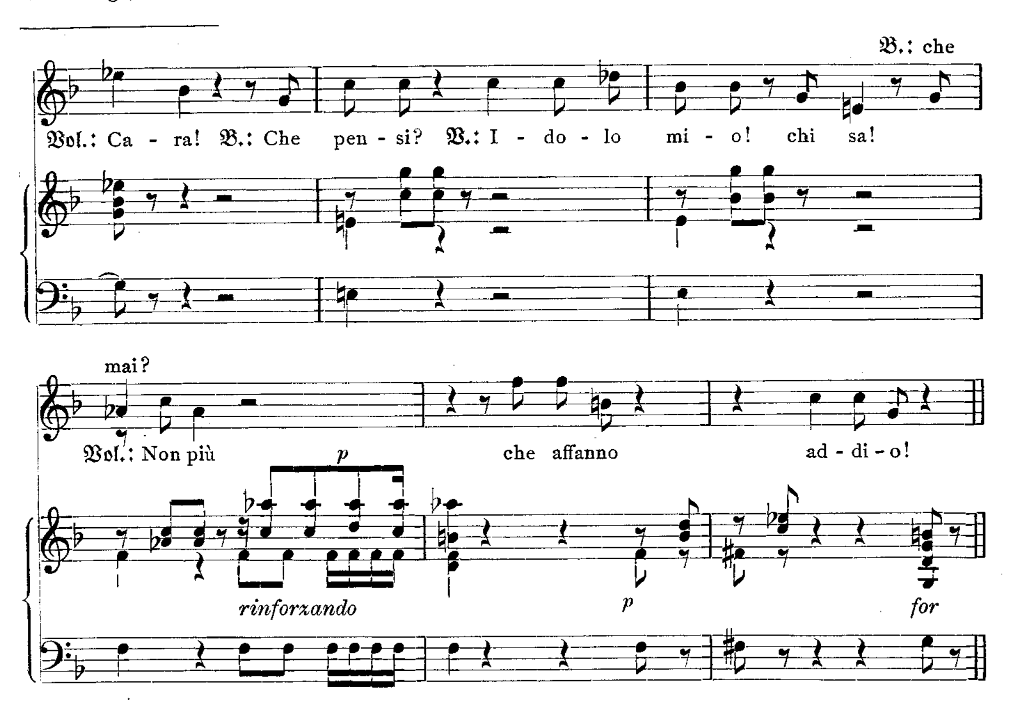
[2] Vgl. z. B. Creusas Arie „Io sai chi son" im „Demofoonte".

[3] H. Abert erwähnt dieses Quartett in seinem „Jommelli", 328. Die acht „mehr rezitierten Adagio-Takte" sind vom Komponisten ausdrücklich als „Recit^vo" gekennzeichnet; formal vertreten sie wiederum ein Ritornell, sie dienen nämlich als Einleitung, als „Vorspiel" zum anschließenden Larghetto:



„Spiegarmi"[1]. Hier haben wir nur zwei Arienteile, denen jedesmal ein „Accompagnato" vorausgeht. Es ist überhaupt eine Folge seines Abrückens von der strengen, schematischen Da capo-Form, daß Jommelli die mehr oder weniger modifizierte zweiteilige Form bevorzugt. Auch bei Gluck kommt diese Form vor; sie ist aber dort nicht in gleichem Maße durch deklamatorische Einschiebsel revolutioniert und bedeutet nicht viel mehr als eine bloße Abwechslung, nicht, wie bei Jommelli, eine langsame, aber zielbewußte Verdrängung der Da capo-Form.

Die Stuttgarter Opern Jommellis zeichnen sich durch die Wiedereinführung des Chores[2] besonders aus, der schon in den Wiener Opern des gleichen Meisters[3] bedeutsam auftritt und auch in den frühesten Werken in der Form des — dramatisch belanglosen — Schluß-Coro eine gewisse Rolle spielt. Auch dem Chore weiß Jommelli den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken; schon in der Wiener Zeit zerreißt er ihn nach dramatischem Ermessen durch eingeflochtene Solopartien. In Stuttgart macht sich nun aber bereits nachdrücklich seine Vertrautheit mit der französischen Oper geltend[4]. Hier erweisen sich also die gleichen Einflüsse wirksam, die wir alsdann auch als für Gluck maßgebend kennen lernen[5]. Es ist sehr wohl möglich, daß die französische Opernkunst einen Gluck auch auf dem Umweg über Jommelli beeinflußt hat; auch chronologisch ist diese Annahme diskutabel.



[1] Neuausgabe des „Fetonte" in den DDT XXXII/XXXIII (H. Abert), 137ff.
[2] Goldschmidt, Musikästhetik, 386: „Jommelli hat zumeist die historische Oper gepflegt. In ihr bevorzugt er ... die Chöre; sie erscheinen fast überall in der Stuttgarter Zeit, wo man nach französischem Muster große Prachtentfaltung wünschte".
[3] Vgl. H. Abert, Jommelli, 220ff.
[4] Vgl. H. Abert, a. a. O. 272.
[5] Vgl. die eingehende Darstellung ZfM VII, 321—355.

Natürlich ist auch im Schaffen Jommellis eine Entwicklung spürbar. Im „Ricimero", seiner ersten Oper, unterscheidet die von ihm angewandte Arienform sich noch in nichts von der neapolitanischen der vorausgehenden Epoche[1]. Aber schon in seinen nächsten Opern hebt sich der Mittelsatz schärfer vom Hauptsatz ab. In der Folgezeit gewinnt das Rezitativ, namentlich natürlich das Accompagnato, gegenüber der Arie merklich an Boden. In den zwischen der Wiener und Stuttgarter Zeit stehenden italienischen Opern verlieren die festen Formen an Geschlossenheit, und jener Prozeß beginnt, in dessen Verlauf deklamatorisch-rezitativische Elemente die überlieferte Arienform durchsetzen und zersetzen. Am Ende dieser Entwicklung stehen die Stuttgarter Opern, die in erster Linie und fast ausschließlich als Vorbild für Gluck in Betracht kommen.

Wenn gleich zu Beginn der „Didone abbandonata"[2] in Eneas Arie „Dovrai ma no" die Koloratur fehlt, empfinden wir das als innere und formale Notwendigkeit, denn es handelt sich um ein jedes arienhaften Elementes bares Arioso, in welchem nur das Orchester im eigentlichen Sinne melodisch-thematisch wirkt, während die eigentliche vokale Melodie sehr zurücktritt[3]. Hier wäre die Koloratur ein Unding gewesen. In Jarbas Arie „Cadrà fra poco", im dritten Akt derselben Oper, liegen die Verhältnisse ähnlich: der Textinhalt wird vornehmlich vom Orchester illustriert, die Koloratur und fast alle Ritornelle fehlen. Im übrigen besteht zwischen dem Fehlen der Koloratur und dem Auftreten rezitativischer Elemente in der Arie ein deutlicher innerer Zusammenhang, z. B. im „Vologeso" in Lucio Veros Arie „Sei tra ceppi"[4]. In allen diesen Momenten bewährt Jommelli eine echt Gluckische Konsequenz[5]. Sehr zu beachten sind auch Fälle wie der im „Fetonte", wo die „dal segno" beginnende Wiederholung in Libias Arie „E un ombra labile"[6] die Koloratur mitten durchschneidet und auf diese Weise um drei Fünftel ihrer ursprünglichen Dauer verkürzt: hierin wäre eine besonders drastische Konsequenz der Jommellischen „Dal segno-Form" zu sehen[7]!

Nun darf man freilich nicht vergessen, daß auch Jommelli Italiener ist. Unverfälschte Neapolitanismen findet man auch bei ihm[8]. Mitunter stellt er abgebrauchte Kunstmittel der Vergangenheit zugleich mit neuen technischen Errungenschaften wie

---

[1] Vgl. Abert, a. a. O. 125f.

[2] Abert beklagt a. a. O. 306 noch die Tatsache, daß von der „Didone abbandonata" vom Jahre 1763 nur der erste Akt und der zweite bis zur vierten Szene erhalten sei. Inzwischen ist jedoch, dank dem Bemühen des Vorstandes der Stuttgarter Bibliothek, v. Stockmayer, die ganze Oper aufgefunden worden, deren handschriftliche Partitur mir vorgelegen hat.

[3] Auf eine analoge Technik im Accompagnato weist Abert a. a. O., 279 hin.

[4] Ferner im „Fetonte" in Libias Arie „Spiegarmi" und im Duett „Sol di gioco"; im „Demofoonte" in Timantes Arie „Prudente mi chiedi?" und in Dirceas Arie „Che mai risponderti".

[5] Auch die Melodik des den „Vologeso" eröffnenden Coro ist sehr monoton; sie tritt völlig hinter dem Orchester zurück, das allein den Faden des musikalischen Gedankens spinnt. Auch hier fehlt jede Spur von Koloratur.
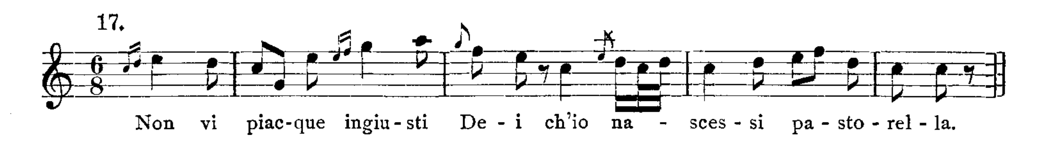
[6] Neudruck, 264ff.

[7] Diese Arie ist zugleich ein Beispiel dafür, wie Jommelli die ursprüngliche Da capo-Form dadurch verkürzt, daß er die beiden ersten Abschnitte des Hauptteils ineinander fließen läßt.
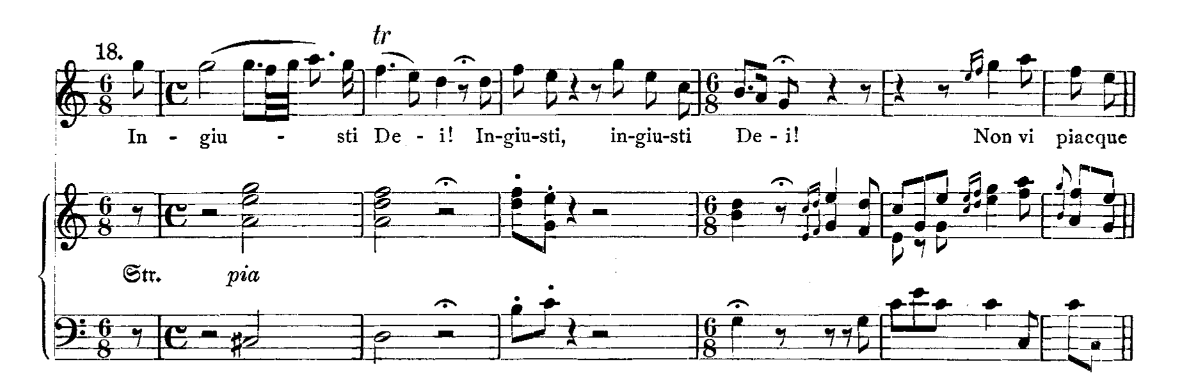
[8] Z. B. in der „Didone abbandonata" in Jarbas Arie „Tu mi scorgi"; im „Fetonte" Libias Arie „Spargerò" mit ihrem endlosen Vorspiel und dem neapolitanischen Dreiklangsthema; neapolitanisch im besten Sinn ist die Arie des Titelhelden im „Demofoonte" „Perfidi", die wie der Sturmwind daherfegt.

dem kontinuierlichen Orchester-Crescendo[1] in den Dienst dramatischer Absichten. Dreitakter, von denen es bei Gluck und Hasse wimmelt, sind bei ihm seltenere Gäste; er teilt die Melodie viel unkonsequenter auf, indem er sie lieber in lauter rezitativische Brocken zerreißt[2]. Was Hasse und Gluck in ihren italienischen Opern innerhalb der geschlossenen Formen ahnen lassen, denkt Jommelli in vielen Fällen zu Ende. Seine Stuttgarter Opern überragen in dieser Hinsicht die Leistungen des vorreformatorischen Gluck bei weitem.

Eigentlich volkstümliche Wendungen sind in den Opern Jommellis verhältnismäßig spärlich vertreten, und es ist außerordentlich bezeichnend, daß er auch volkstümlich sich gebärdende Arien mit rezitativischen Partien durchsetzt. Diese Melodie aus Creusas Arie „Non vi piacque" im „Demofoonte"



hat zweifellos volkstümlichen Anstrich. Diese Überleitung zum zweiten Abschnitt:
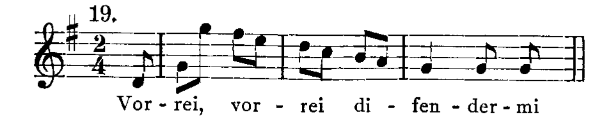


prägt nichtsdestoweniger den deklamatorischen Charakter aufs deutlichste aus[3]. Jommelli verwendet eben in der Arie solche rezitativischen Partien ganz ebenso als formbildendes (letzten Endes also keineswegs formzerstörendes) und zugleich dem dramatischen Interesse förderliches Element wie jedes andere in gleicher Richtung zielende Kunstmittel. So wird Dirceas Arie „Che mai risponderti" im „Demofoonte" durch ein achttaktiges Rezitativ mit der Zeitmaßbezeichnung Larghetto eingeleitet, das die Funktion des instrumentalen Vorspiels übernimmt. Die im Allegro assai beginnende Arie:
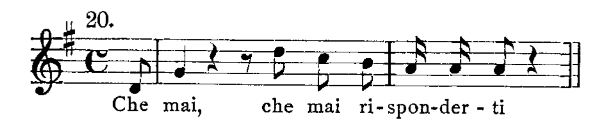
---

[1] Die Vorschrift lautet bei Jommelli „Crescendo il Fo".

[2] Vgl. auch H. Abert im Gluckjahrbuch II, 6.

[3] Jommelli selbst scheint diese Arie besonders geschätzt zu haben, denn er hat sie — offenbar irgendeiner Sängerin zu Gefallen — von A nach Edur transponieren lassen. In der handschriftlichen Partitur finden sich beide Lesarten, die originale, von des Komponisten Hand, die transponierte, von einem Kopisten geschrieben.



ist mit dem Anfang des Larghetto-Rezitativs:
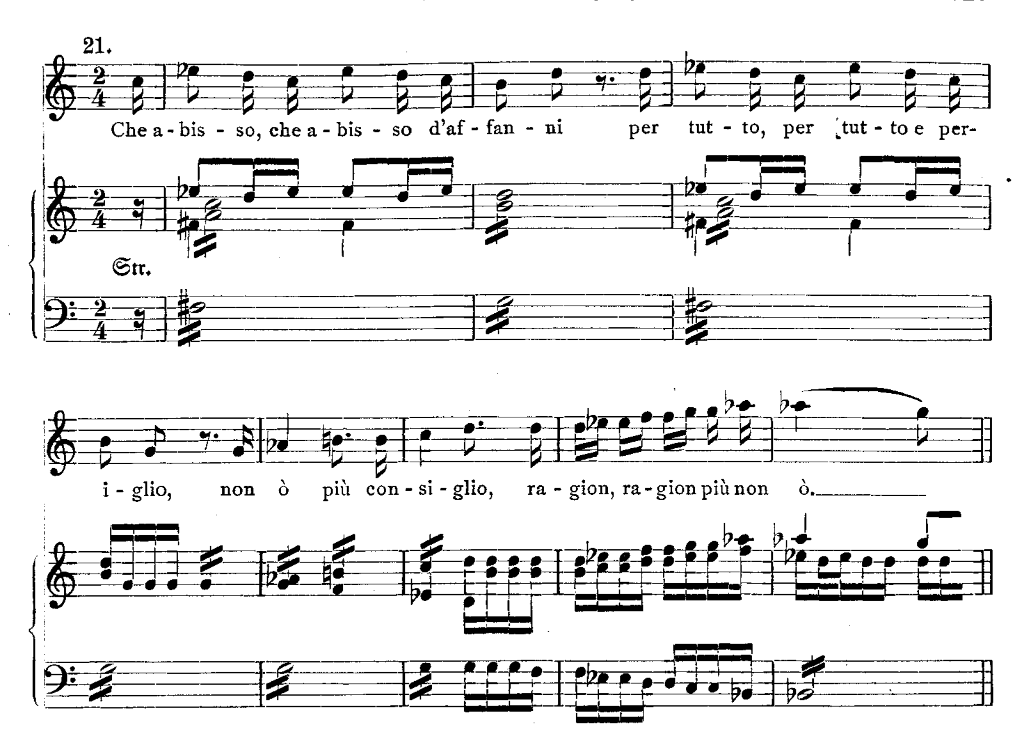


unverkennbar nahe verwandt.

Jommelli gebraucht nun, und hierin erblicke ich einen wichtigen Wesensunterschied zwischen ihm und Gluck, gewisse abgerissene Gesangsphrasen mit einer Häufigkeit, die ihn sich bisweilen in Manieriertheit verlieren läßt, indem er zusammengehörige Textphrasen in ungebührlicher Weise auseinanderreißt. Zumindest ein Grenzfall liegt vor im einleitenden Adagio assai des Duetts „Sol di giuoco“ im „Fetonte“[1]. Zweifellos liegt eine dramatische Absicht zugrunde: der Komponist schildert, wie Abert sagt, das „sprachlose Erstaunen“ Epafos und Orcanes. Die in dem sehr langsamen Tempo überlange Pause zwischen „oggetto“ und „divenuto“ zerreißt nun den zusammengehörenden Satz so sehr, daß das Verständnis gefährdet erscheint. Wäre es Jommelli lediglich um restlose Verdeutlichung seiner dramatischen Absicht zu tun gewesen, würde er bereits das erste Satzbruchstück (nach „giuoco“) zerteilt und die Worte „e scherno oggetto“ etwa in dem jetzt von Orcane eingenommenen Takt untergebracht haben, wodurch die Sprachlosigkeit noch drastischer betont und der Nachsatz näher an seinen Vordersatz herangerückt worden wäre. Das aber verboten ihm doch wieder musikalische Rücksichten. Er wählt hier zwischen Extremen den Mittelweg, und dieser bedeutet einen die Verständlichkeit schädigenden Kompromiß.

Jommellischer Geist, wie er in Glucks Schaffen weiterwirkt, ist dort am Werke, wo wir, wie in der soeben erörterten Adagio-Einleitung, einer auffallenden Häufung der Kunstmittel begegnen. Hier erklingt am Ende, sieben Takte lang, die Dominantharmonie, deren Wirkung durch das Crescendo, Stringendo, das „rhythmische Crescendo“ (Viertel — synkopierte Viertel — Achtel — Sechzehntel) und das in den beiden letzten Takten vor dem Presto eintretende „rhythmische Decrescendo“ (ausgeschriebene Ritardando) zu beinahe Beethovenscher Wucht gesteigert wird. Auch Fetontes Arie „Sempre fido“ ist in gleicher Hinsicht lehrreich. Hier treten zu dem bezeichnenden Ausruf „quell' ingrata!“ verminderte Septakkorde ein, die in ihrer Wirkung erheblich verstärkt werden durch die unmittelbar darauf einsetzende herb chromatische Linie der Violoncelli: Chromatik, Instrumentierung (Celli ohne Bässe!), Harmonik, Rhythmik (1. Geige!), Aussetzen des Gesangs —, all das vereinigt sich zu dem einen dramatischen Effekt. Endlich sei noch die Arie „Tu chiedi il mio core“ aus „Il Vologeso“ als Beispiel für die von Jommelli ganz im Gluckschen Sinne beliebte Häufung der Kunstmittel herangezogen. An dieser Stelle:

[1] Neudruck, 192 ff.



erreicht Berenices Verzweiflung ihren Höhepunkt: das objektive Cdur der Arie verdunkelt sich zu düsterem cmoll, schneidende (nach gmoll gehörige!) verminderte Septakkorde erscheinen auf dem Plan, und das gesamte Streichorchester wird vom Sechzehntel-Tremolo geschüttelt.

Zu den Kunstmitteln, durch deren Häufung Jommelli dramatische Höhepunkte musikalisch besonders kraftvoll zu gestalten weiß, gehört auch die streng polyphone Stimmführung, deren konsequenter Verwirklichung wir in Glucks vorreformatorischen Opern nicht begegnen. Die markantesten Beispiele Jommellischer Polyphonie sind nun freilich auch erst nach dem Jahre der Gluckschen Reform zu datieren (1762). In dieser Zeit wurde Jommellis Einfluß, wenn auch nicht direkt unwirksam, so doch wesentlich eingeschränkt, denn nachdem Gluck in seinem „Orfeo" einen gewissen Bruch mit seiner italienischen Vergangenheit vollzogen hatte, konnte es ihm nicht mehr einfallen, Errungenschaften auf dem Gebiete der dramatischen Charakterisierung mit allen ihren Einzelheiten zu verwerten, die wohl in der höchst entwickelten neapolitanischen Oper, nicht aber im Gluckschen Musikdrama mehr einen angemessenen Platz hatten. Ganz im allgemeinen konnte Gluck aber auch nach jenem entscheidenden Jahre noch an Jommellis bemerkenswerter kontrapunktischer Kunst sich schulen, zumal er seiner innersten Natur nach mit dem polyphonen Stil sicherlich nicht in besonderem Maße sympathisierte[1]. Dieses Beispiel orchestraler Kanonik aus Timantes Arie „Sperai vicino" im „Demofoonte" (1770):
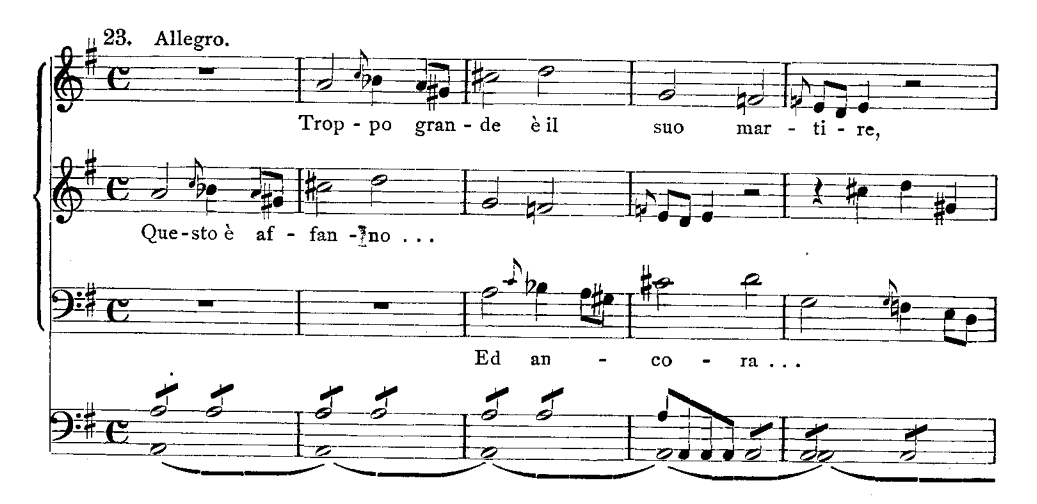
[1] Näheres zum Problem der Kontrapunktik bei Gluck ZfM VII, 330 f. u. 334, sowie AfM VI, 199 f.
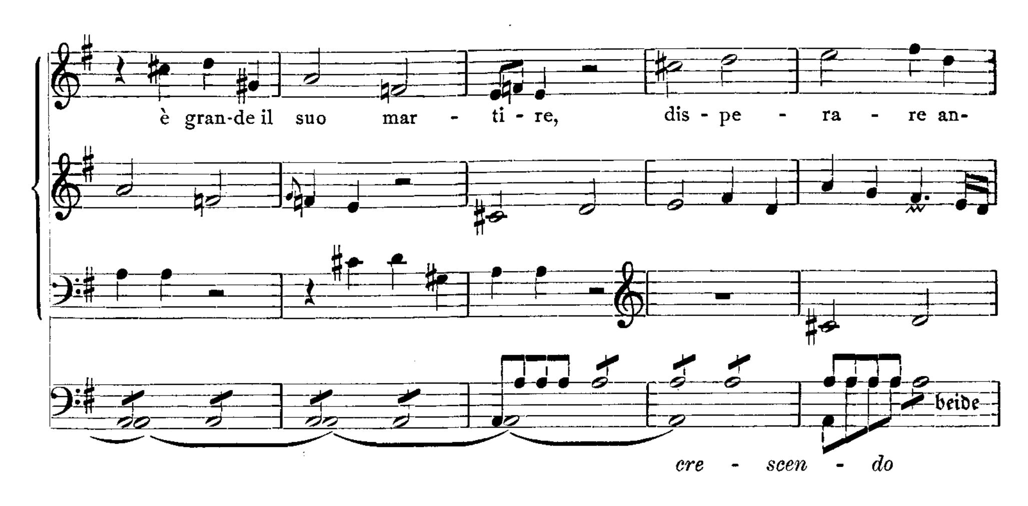
22. 1. Gg.

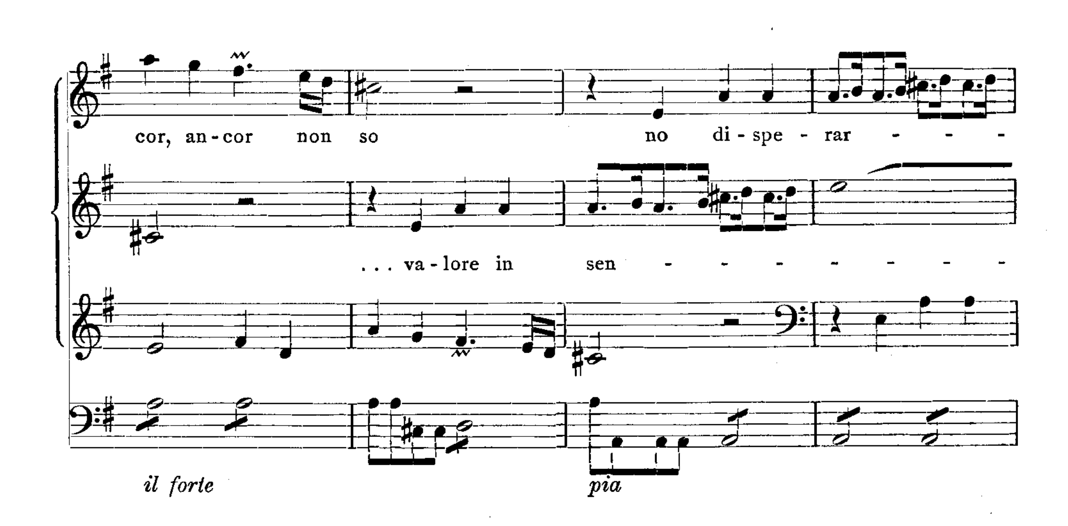
2. Gg.
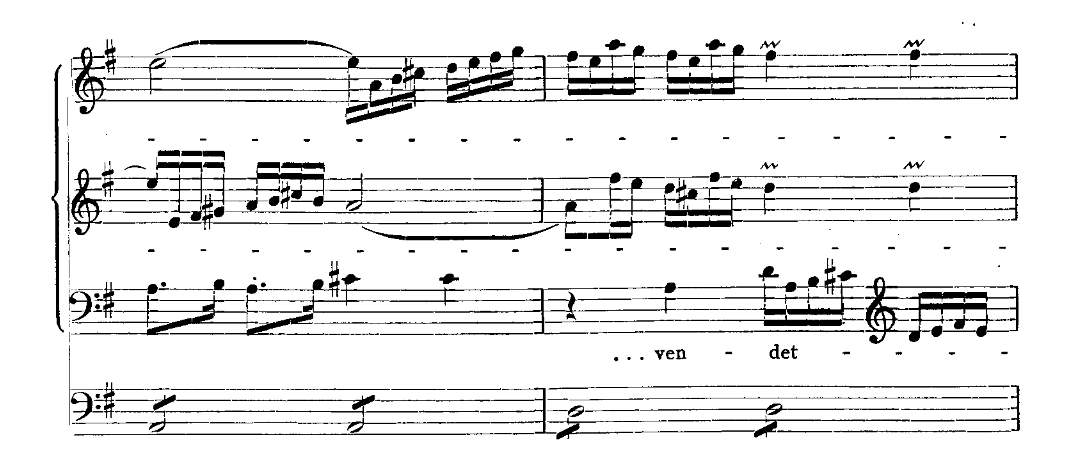
Br.
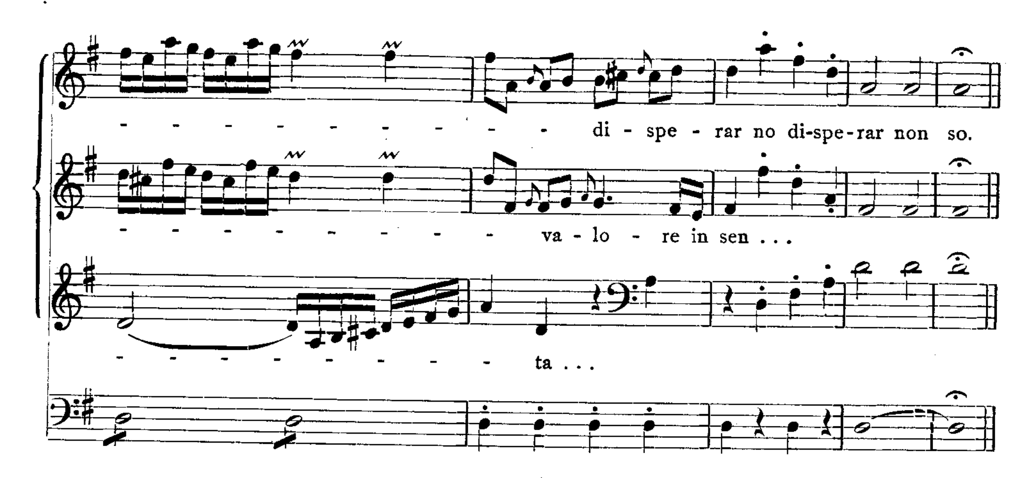
nötigt einem ohne weiteres einigen Respekt vor Jommellis Satzkunst ab. Der folgende Ausschnitt aus dem Schlußterzett der „Didone abbandonata“ (1763) vervollständige den aus Bsp. 22 gewonnenen Eindruck:




è gran-de il suo mar - ti - re, dis - pe - ra - re an-
cre - scen - do
beide


cor, an-cor non so no di - spe - rar
... va - lore in sen
il forte
pia


... ven - det



Ist demnach Gluck dem Kontrapunktiker Jommelli in seinen vorreformatorischen Werken so gut wie gar nicht und in seinen Reformopern unter voller Wahrung seiner Eigenart und Selbständigkeit gefolgt, so schließt er sich auch in der Kunst der Instrumentation keineswegs sklavisch an den Zeitgenossen an[1]. Gewisse Berührungspunkte zwischen Gluck und Jommelli machen sich jedoch in der Verwendung der Bläser bemerkbar; namentlich lang gesponnene Horntöne legen einen dahinzielenden Vergleich nahe[2]. Im allgemeinen sind beide Meister, was die Hornbehandlung anbetrifft, gleich weit von Hassescher Virtuosität entfernt, während sie in der Ausnützung beschaulich-romantischer Bläserwirkungen zu dramatischem Zweck ähnlichen Zielen zustreben wie Hasse. Hinsichtlich der Differenziertheit aber und des Nuancenreichtums seiner Instrumentierungstechnik ist Jommelli Komponisten wie Hasse und Gluck deutlich überlegen[3]. Bei Beschränkung auf das Streichorchester schafft er bereits Vorbildliches; bei Aufbietung eines größeren orchestralen Apparates weist seine Leistung mehr als einmal in die ferne Zukunft[4]. Aber selbst das Streichorchester reduziert er — nach dem Vorbild der Älteren — häufig auf das einfache Trio von erster, zweiter Geige und Bratsche, ohne deshalb farblos und ausdrucksarm zu werden[5].

[1] Wenn Jommelli im Anschluß an Leonardo Leo die zweite Geige ganz speziell, wie Abert (Jommelli, 118) sagt, „zur Schilderung des bewegten Stimmungshintergrundes" verwendet, so findet er hierin in Gluck keinen Nachahmer.

[2] Vgl. den Coro gleich zu Beginn des „Vologeso" und Climenes Arie „Tu m' offri un regno" im „Fetonte". Beachtenswert ist auch die diskrete Hornbehandlung unter hauptsächlicher Beschränkung auf die Naturtöne in Lucio Veros Arie „Sei tra ceppi" aus „Il Vologeso".

[3] In Fetontes Arie „Le mie smanie" werden (Neudruck, S. 63) die flehenden Worte „Ah, perdona!" mit einem Sechzehntelmotiv umkleidet, dessen Wiederholungen zwischen erster und zweiter Geige geteilt sind; später (S. 67) vereinigen sich beide Geigen zum gemeinsamen Vortrag desselben Motivs, nachdem Fetonte energisch ausgerufen hat: „Capace non è!" Mit einfachsten Mitteln ist hier feinste und schärfste Differenzierung erreicht.

[4] In diesem Sinne können auch H. Goldschmidts Worte aufgefaßt werden (Musikästhetik, 306/7): „Die Großtat des Jommelli und der ihm Angeschlossenen bestand darin, daß sie sich in ihren Gegenstand wirklich einzuleben begannen, daß sie ihn mit der intuitiven Anschauung erfaßten und dann von ihr aus zur Beteiligung der Musik an der Charakterisierung und Schilderung der Handlung und der Handelnden fortschritten".
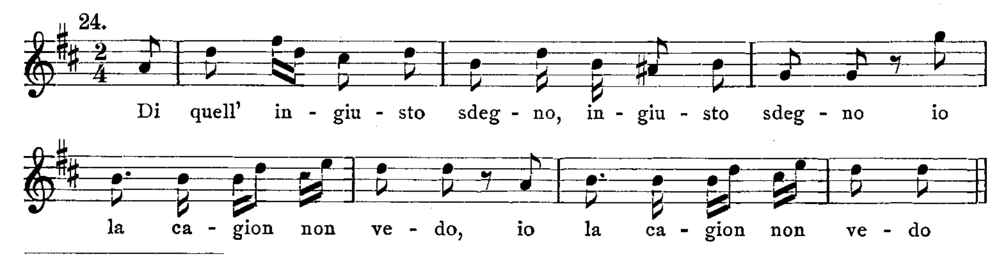
[5] So in Dirceas Arie „Se tutti" im „Demofoonte" (Bratsche als Mittelstimme, zweite Geige als Baß): hier steht die „Zartheit" der Begleitung in unmißverständlichem Einklang mit der „tenerezza" des Textes.

Eine gewisse haushälterische Gesinnung paart sich in Jommellis Natur mit aufrichtig künstlerischem Gebahren, und gerade hierin bekundet sich ein tief verwandtschaftlicher Zug zwischen Jommelli und Gluck.

III. Davide Perez, Francesco di Majo und Tommaso Traetta.

Von den Komponisten, die in Hasseschem Geiste weiterschufen, steht Jommelli Gluck am nächsten. Was Gluck an Jommellischen Anregungen vor dem „Orfeo" noch nicht genutzt hat, hinterläßt seine Spuren in den Reformopern. In Davide Perez, Francesco di Majo und Tommaso Traetta sind nun noch Meister der Hasseschen Schule namhaft zu machen, die, selbst Charakterköpfe in der Geschichte der Oper, an Gluck nicht spurlos vorübergegangen sind[1].

In der Art, wie Perez[2] die Arienform handhabt, tut sich ebenfalls deutlich die Absicht kund, aus dem Schema der strengen Da capo-Form herauszukommen, es zu dramatisieren. Perez bevorzugt die gleiche Form, für die Jommelli sich mit Vorliebe entscheidet; keiner von beiden hat diese Form, der man auch sonst hin und wieder begegnet, neu aufgebracht, beide aber unterscheiden sich von der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen durch die Grundsätzlichkeit, Bewußtheit und Konsequenz der Anwendung. Trotz allem Befangensein in den ästhetischen Anschauungen seiner Epoche[3] sucht Perez hier einen Weg, die Arie aus der Sphäre der Nurmelodik herauszureißen und sie zu befähigen, daß sie sich der dramatischen Handlung nicht nur einordne, sondern anschmiege, organisch sich mit ihr verbinde. Trotzdem scheint Perez nicht eigentlich eine Reformator-, geschweige eine revolutionäre Natur gewesen zu sein. Zu jener bei Jommelli bewundernswerten gleichzeitigen Verwendung vieler, ja oftmals aller möglichen Kunstmittel zugunsten des dramatischen Gedankens vermag ein Perez sich bedeutend seltener aufzuraffen. Daneben läßt er sich dramatische Schnitzer, wie lange Koloraturen auf absolut belanglose Worte (Artikel, Präpositionen usw.), in viel auffälligerer Weise zuschulden kommen als etwa hier und da einmal Jommelli. Seine Melodik erweckt leicht den Eindruck des Belkantistischen in dem Sinne, daß sie ohne große Rücksicht auf dramatische Erfordnisse hauptsächlich aus dem Geiste der Musik heraus geboren ist. So gehorcht dieser Dreitakter:
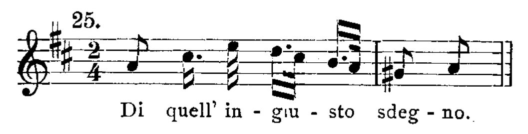


[1] H. Goldschmidt, a. a. O., 404: „Und so dürfen wir uns denn nicht verhehlen, daß ein Traetta, ein Majo, selbst Jommelli an besonders gelungenen Stellen Gluck in der sinnlichen Schönheit der Melodik und damit auch in ihrer Ausdruckskraft überlegen war". — Beistimmen kann man auch Heinse, wenn er sagt (Wilhelm Heinse, „Hildegard von Hohenthal", Roman, Sämtl. Werke, Bd. V, 303): Gluck kommt, „was hohe Schönheit betrifft, den großen neapolitanischen Meistern, Leo, Jommelli, Traetta, Majo, selten gleich ... Dabei aber behauptet er doch, was tiefen Eindruck des Ganzen betrifft, mit den höchsten Rang unter den ersten dramatischen Tonkünstlern".
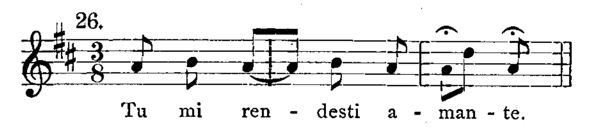
[2] Vgl. auch H. Kretzschmar, Gesch. d. Op., 187ff.

[3] Vgl. H. Goldschmidt, a. a. O., 127, 145, 306/7 u. 320.

zu Beginn von Olintos Arie „Di quell' ingiusto“ (im „Demetrio“) keineswegs textlich-inhaltlichen Forderungen; im Gegenteil, die Art der Textwiederholung, durch welche die Dreitaktigkeit ermöglicht wird, wirkt unnatürlich und dramatisch unmotiviert. Besonders stutzig muß aber der Beginn des zweiten Abschnitts des Hauptteils machen, weil hier der Text ohne irgendeinen ersichtlichen Grund eine andere und sicherlich keine bessere Betonung erfährt:

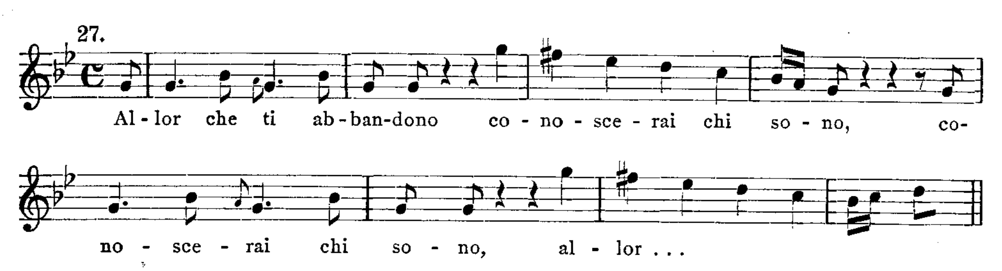


Und auch dieser Beginn des Mittelteils:



macht nicht den Eindruck einer sinngemäßen musikalischen Illustrierung des Textes, sondern eher einer Melodie mit nachträglich unterlegtem Text.

Viele Perezsche Arien zeichnen sich, das erscheint mir als im gleichen Sinne bezeichnend, durch ihre große Länge aus. Aber bei aller dramatischen Rückständigkeit gegenüber Jommelli gärt es doch auch in Perez' geschlossenen Formen. Namentlich in den Mittelsätzen kommt es zu musikalisch-dramatischen Höhepunkten. Dieses Stück Musik aus Cleonices Arie „Io so qual pena“ (im „Demetrio“):



erscheint mir im bezeichneten Sinne durch die Prägnanz des deklamatorischen Tonfalls und die melodisch-harmonische Eindringlichkeit als kleine Meisterleistung. Auch in der Behandlung des Orchesters überrascht Perez uns verschiedentlich durch Geistesblitze. Der Beginn von Alcestes Arie „Scherza il nocchier“ (in der genannten Oper) [s. Notenbeisp. 28] scheint die Scheidewand zwischen Arie und Accompagnato niederreißen zu wollen und ist im Zusammenarbeiten von Gesang, Streichern, Blech- und Holzbläsern ein Einfall, den ein Gluck bestimmt nicht unbeachtet gelassen hat. Freilich darf auf der andern Seite der Einwand nicht unterdrückt werden, daß der harmlose Text der im folgenden zitierten Stelle einen solch außergewöhnlichen Aufwand an musikalischen, orchestralen und technisch-formalen Mitteln nicht zur Genüge rechtfertigt[1].

[1] Übrigens besteht die Melodik in Beisp. 28 aus altem neapolitanischen Gut, dessen technische, formale und orchestrale Aufplusterung letzten Endes nichts wesenhaft Neues erzeugt.

28.

Scher-za, scher-za il noc-chier ta-lora
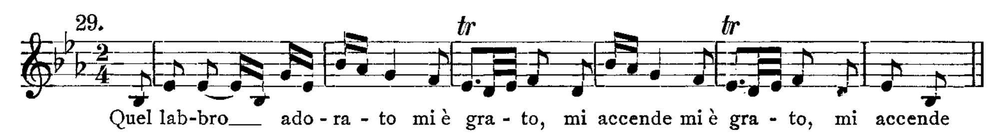
Oboen

Tromp.

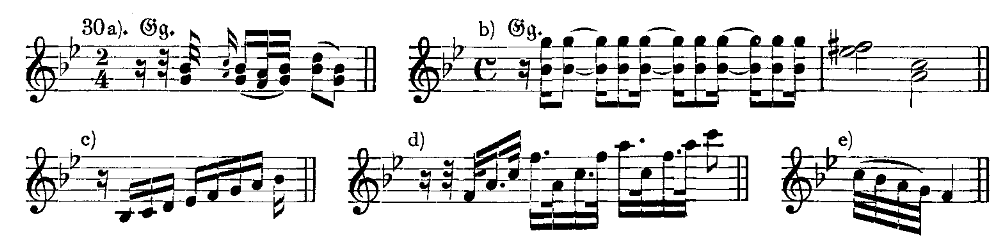
Geigen

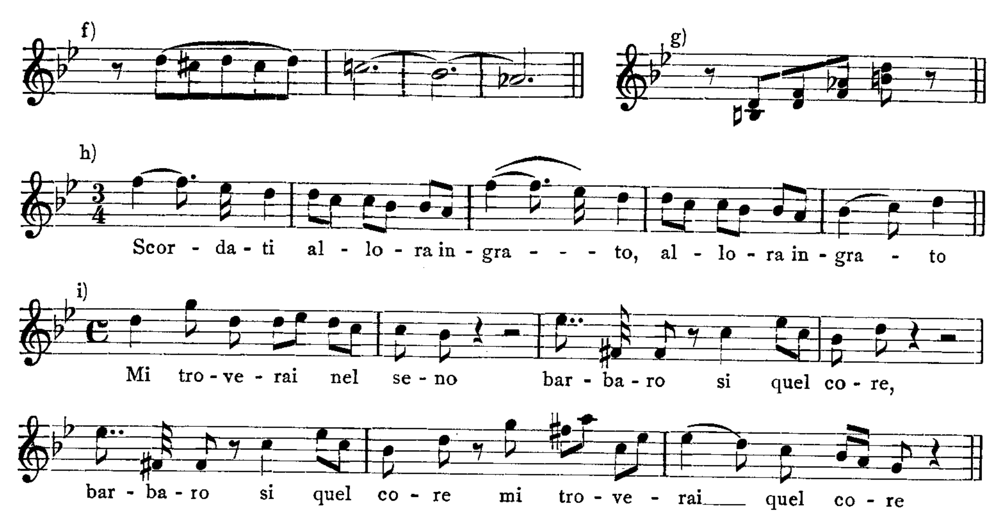
Scher-za coll' au-ra

Ich möchte Perez eher in nahe innere Beziehung zu Hasse als zu Gluck bringen; Melodien wie diese:



weisen typisch Hassesche Struktur auf (aus Alcestes Arie „Quel labbro" im „Demetrio"). Diese Proben aus dem „Solimano", der vielfach als Höhepunkt des Perezschen Schaffens gilt:





geben Beispiele kurzer, prägnanter, namentlich rhythmisch charakteristischer Orchestermotive, präziser Deklamation, sinngemäßer Textwiederholung und strömen in all dem etwas aus von einem Geiste, dem wir bei Gluck wiederbegegnen.

Majo[1], der in einem kurzen Leben eine bedeutende Stellung in der Operngeschichte errang, hat durch sein Schaffen in erster Linie auf Mozart eingewirkt[2]. Abert weist darauf hin, daß Majo den Mittelsatz der Arie bereits nach dem ersten Abschnitt des Hauptteils eintreten läßt, um ihm alsdann den zweiten Abschnitt folgen zu lassen[3]. Auf diese Weise findet nicht nur eine einfache Verkürzung der ehemals über Gebühr gedehnten Form statt, sondern der wichtigere Fortschritt dieser formalen Neuerung scheint mir darin zu liegen, daß nunmehr der schon längst in den Brennpunkt des musikalischen und dramatischen Interesses gerückte Mittelteil erstens wirklich in die Mitte, also an die ihm gebührende architektonisch betonte Stelle der Arie (wo er in der spezifisch Hasseschen Form nicht mehr stand!) verpflanzt wird und zweitens auch rein quantitativ an Gewicht gewinnt, weil ja nun der übrige Teil der Arie im Vergleich zur ursprünglichen Da capo-Form um die Hälfte verkürzt wird[4]. Der Drang nach dramatisch konzentriertem Ausdruck, der sich in dieser Form-Erneuerung zu erkennen gibt, wirkt sich ferner auch darin aus, daß Majo vielfach kleine — als solche bezeichnete — Kavatinen einführt[5] und eine Vorliebe für auffallende Kürzung oder gar Auslassung der Ritornelle[6] bezeigt. Häufiger Wechsel des Zeitmaßes und Taktes und die Einführung kurzer Liedsätze als integrierender Arienbestandteile ent-

---

[1] Vgl. auch H. Kretzschmar, a. a. O., 189f.

[2] Vgl. H. Abert, Mozart I, 235ff.

[3] Ich belege diese von Majo neben anderen angewendete Form mittels einiger Beispiele: „Ifigenia in Tauride", Iphigeniens Arie „Di tuoi mali", Pilades Arie „Fra cento", Orestes Arie „Rimorsi tiranni" usw.
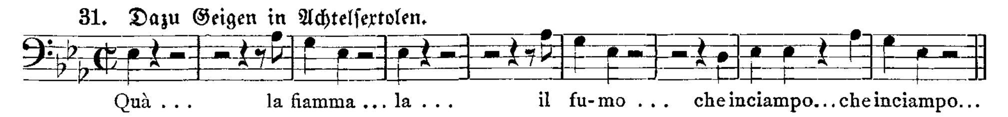
[4] Hasses „Dal segno-Form" erscheint bei Majo ebenfalls.

[5] „Ifigenia in Tauride": Merodates (achtzehntaktige) Kavatine „Pace al mondo", Pilades (zweiundzwanzigtaktige) Kavatine „E vuoi" und Orestes (bei Marx, Gluck und die Oper", als Beilage 6 abgedruckte) Kavatine „Per pietà".

[6] Von den in der letzten Anmerkung genannten Kavatinen haben die des Pilade und Oreste ein Nachspiel von nur je zwei Takten. Ganz des Vorspiels ermangeln u. a. das Terzett „Al regio", Toantes Gesang „Quà . . . la fiamma . . ."; im „Artaserse" z. B. Arbaces Arie „Mi sacci".

sprechen einer künstlerischen Einstellung, die auch für den Gluck des „Orfeo“ und der späteren, namentlich auch der französischen Reformopern charakteristisch ist. Dasselbe gilt für die auch von Majo beliebte Einführung rezitativischer Deklamation in die Arienmelodik. Dieser Beginn von Toantes die Oper „Ifigenia in Tauride“ beschließendem Gesang:

31. Dazu Geigen in Achtelsextolen.
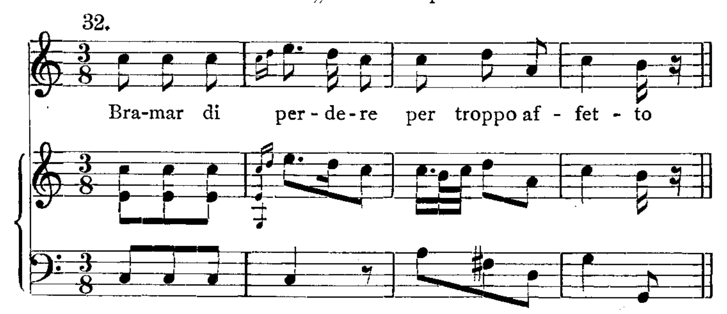


steht auf der Scheide zwischen Rezitativ und Arie und weist nur äußerlich die Merkmale der geschlossenen Form auf; schließlich mündet diese „Arie“ denn auch in ein regelrechtes Accompagnato ein, das seinerseits von einem dreißigtaktigen instrumentalen Nachspiel (Streichertremolo, Oboen, Hörner, Fagotte!) gekrönt wird. Angesichts solcher Leistungen steigt einem die klare Erkenntnis auf —: hier liegt die alte Formenwelt bereits in Trümmern; die Atmosphäre ist gegeben, in welcher Glucks „Orfeo ed Euridice“ entstehen und gedeihen konnte.

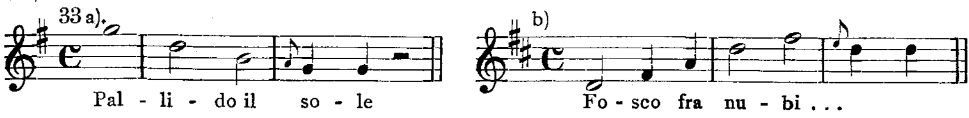
Mit seiner weichen, oftmals süßen Melodik erinnert Majo weniger an Gluck als an Mozart; man kann sogar direkte melodische Übereinstimmungen feststellen [1]. Neben mancherlei neuen Zügen in der Melodik begegnen einem aber auch häufig genug typisch neapolitanische Dreiklangsmotive [2] und Hassesche Reminiszenzen, so eine gewisse Vorliebe für den lombardischen Rhythmus sowohl in der Singstimme wie im Orchester. Im Gebrauch der Koloratur hält Majo sich im allgemeinen von Extremen frei. Wenn er die seelische Erregung seiner Helden in synkopierten Rhythmen sich widerspiegeln läßt, betritt er damit doch nicht immer Hasseschen Boden, sondern nähert sich gerade hierin nicht selten Gluck. So ist in dieser Melodie von Majos Iphigenien-Arie „Di tuoi mali“:
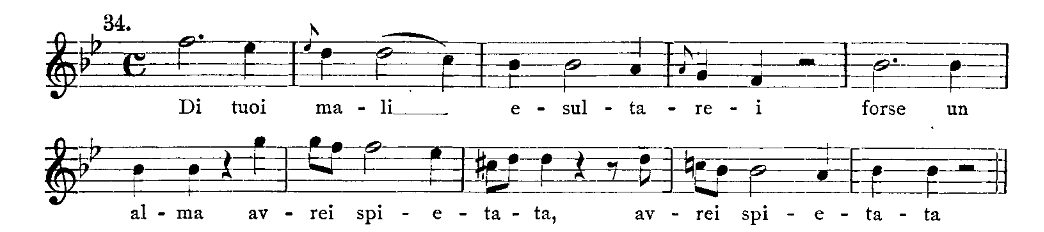
[1] So kommt der Anfang von Zerlines bekannter Arie „Vedrai, carino“ aus dem „Don Giovanni“ fast tongetreu, in derselben Tonart, mit denselben Sexten und dem gleichen Sechzehntelvorschlag im „Artaserse“ vor in Semiras Arie „Bramar di perdere“:

32.



[2] Im „Artaserse“ haben die beiden nicht weit voneinander entfernt stehenden Arien „Pallido“ (des Artabano) und „Fosco“ (des Artaserse) fast das gleiche Thema, nur daß das eine die Umkehrung des anderen ist; eine derartige Erscheinung wird man im allgemeinen bei Gluck vergebens suchen:
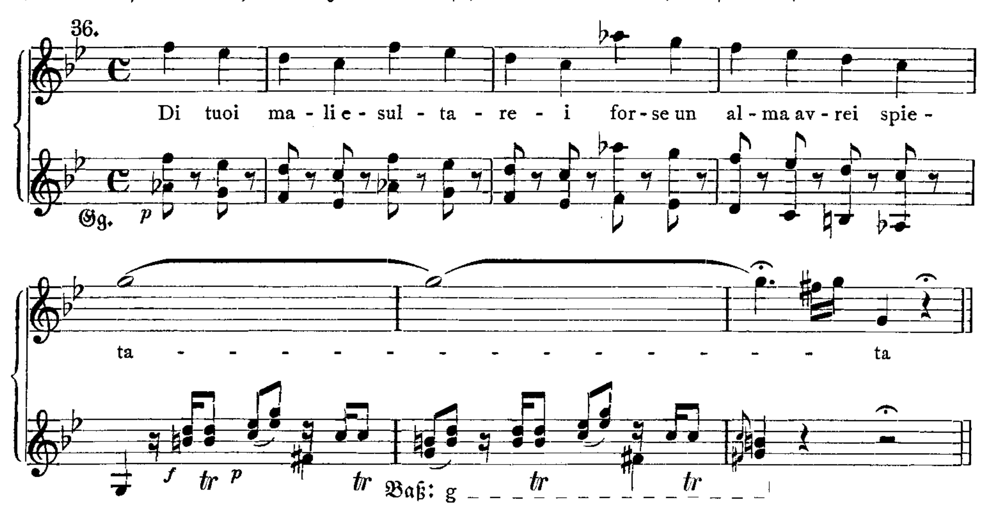




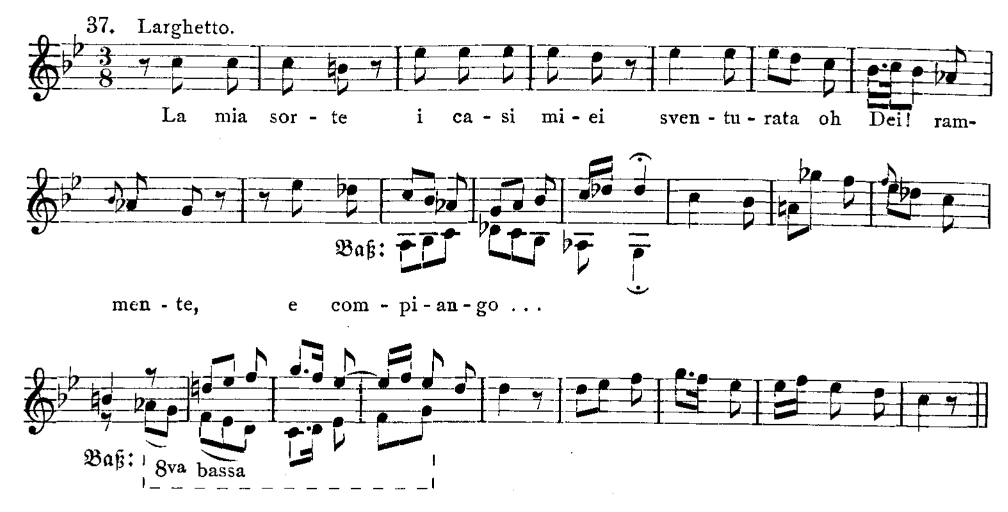
der gleiche Geist lebendig wie in diesem synkopierten Thema des Coro „Del figlio d'Apollo“ aus Glucks „Atto d'Aristeo“:
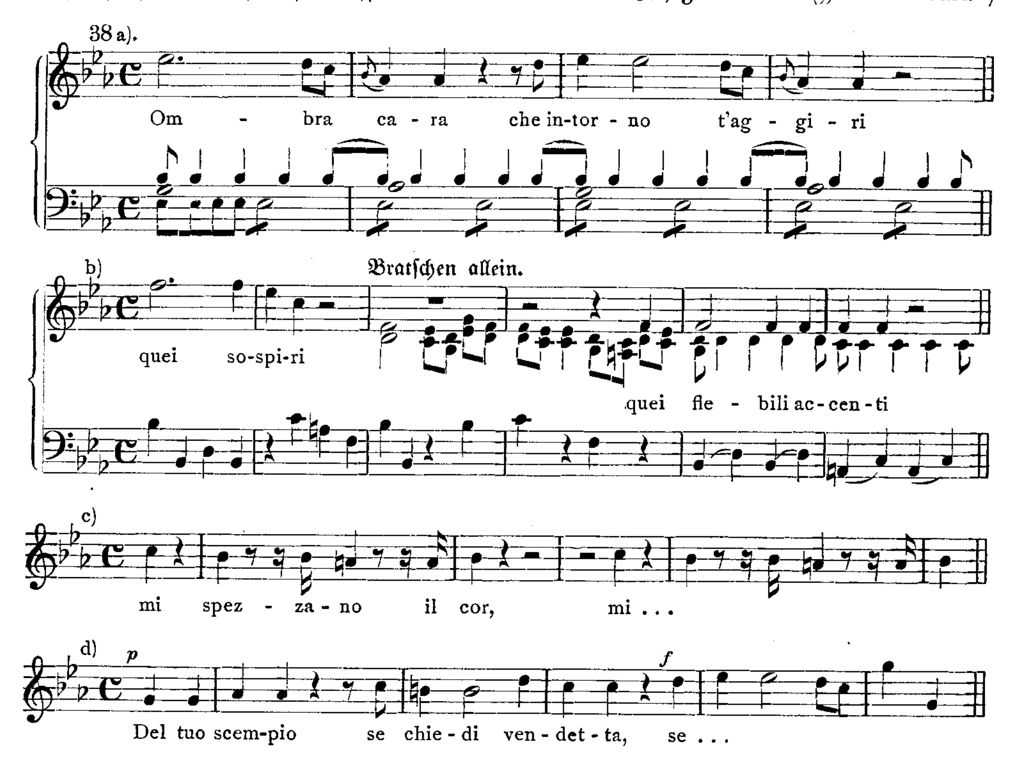


und beide unterscheiden sich gleichermaßen von der Hasseschen Synkopik. Sehr fein ist es nun, wie Majo den zweiten Abschnitt der Arie auf diese Weise



mit einer rhythmisch-metrischen Abwandlung des Hauptgedankens beginnt. Iphigenie bezwingt ihre Erregung, die sich anfangs in jenen Synkopen ausdrückte; die vier ersten Melodietöne Beisp. 36 stimmen genau mit der melodischen Tonfolge Beisp. 34 überein, ja diese vier Töne bestreiten den eigentlichen Tonvorrat von Beisp. 36; trotzdem ist der Unterschied zwischen beiden Melodien außerordentlich groß: in der ersten unverhohlen pulsierende Synkopen-Erregung, in der zweiten während der gleichmäßig hämmernden Viertel ein willensstarkes Bändigen dieser Erregung, und in dem lang gehaltenen g'' die umso wirksamere explosive Entladung. Mit dem gleichen thematischen Material erzielt hier Majo zu gleichem dramatischen Ziel und Zweck die in ihrem momentanen Ausdruck gegensätzlichsten Wirkungen. Künstlerische Konzentration paart sich hier mit musikalischer Ökonomie; das aber ist im selben Sinne Gluckisch, wie der Verzicht auf die Synkopierung bei gleichzeitiger Steigerung des dramatischen Effekts der Gepflogenheit Hasses zuwiderläuft. Anderseits vermag der sich unmittelbar anschließende Mittelteil mit dieser edeln, klagenden Melodie:
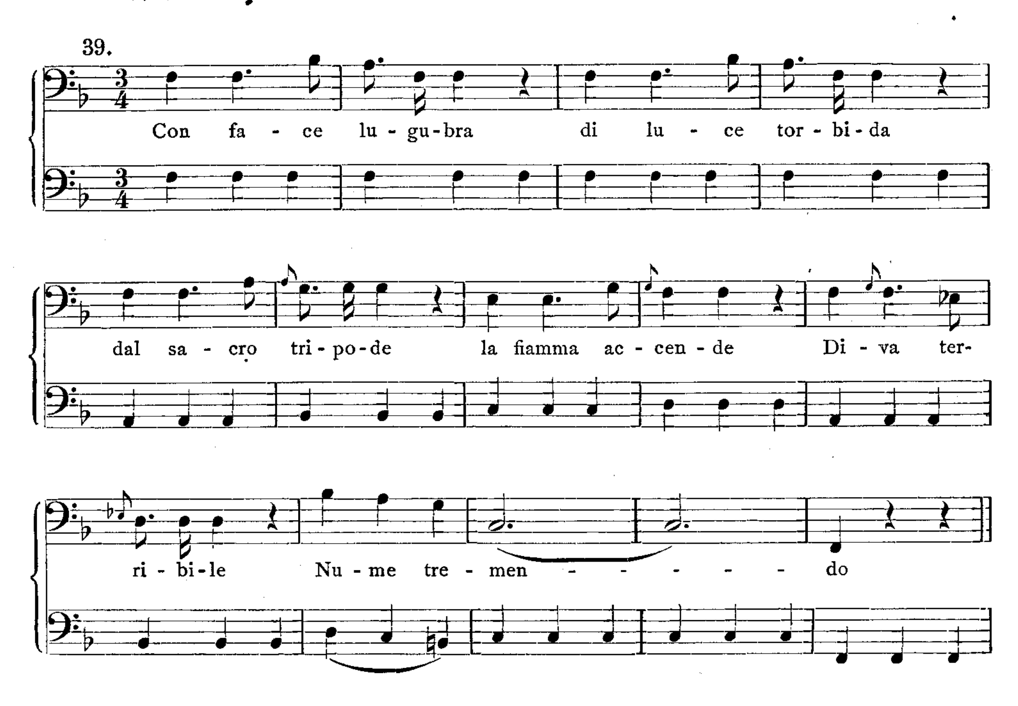


auch mit den schönsten Hasseschen Gesängen sich zu messen. Es ist überhaupt das ganz besondere Geheimnis der Majoschen Kunst, daß hier das Ebenmaß einer reinen Schönheit, wie auch diese Beispiele aus einer anderen Iphigenien=Arie („Ombra cara")
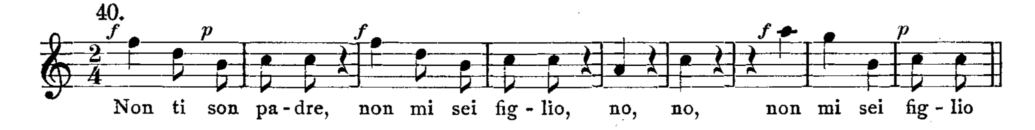


beweisen, sich mit dramatischer Schlagfertigkeit und Wucht zu höherer Einheit verbindet. Auch hierin weist Majo in höherem Grade auf Mozart als auf Gluck. Freilich sei hier daran erinnert, was ich einleitend betonen zu müssen glaubte: im vollendeten Kunstwerk erleben und begreifen wir letzten Endes nicht die Ursachen,

sondern die Folgen, die Ergebnisse. Was nun die Beziehungen Majos zu Mozart und zu Gluck betrifft, so scheint es sich mir hauptsächlich um eine Verschiedenheit derartiger Ergebnisse zu handeln, d. h. der Folgen von Beziehungen, die als solche nicht zu leugnen sind. Gluck verarbeitete die gleichen Eindrücke gemäß seiner anders gearteten Natur in einer durchaus anderen Weise als Mozart; aber gerade die in Beisp. 38 gegebenen Bruchstücke der Kunst Majos weisen auf Glucks großes Erneuerungswerk, und zwar bis tief in die französischen Reformopern hinein. Sowohl das deklamatorische wie das kantable Element greift Gluck auf; diesem nimmt er etwas von seiner Edellinigkeit und seinem herben Schmelz, indem er es sentimentalisiert, und jenes prägt er noch metallisch-härter aus. Ganz Geist von Glucks Geist aber ist der Chor „Con face lugubra“ aus Majos taurischer Iphigenie, dessen markanter Rhythmus:
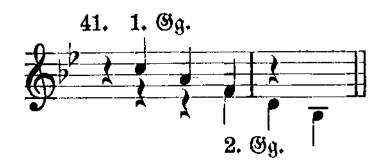


mit dem Rhythmus der Furienchöre in Glucks „Orfeo“ aufs engste verwandt ist; frappant ist außerdem die Übereinstimmung der beiden abschließenden punktierten Halben mit der entsprechenden Stelle in Glucks Chor „Misero giovane“. Echt Gluckisch ist es auch, wenn Majo in dieser Arie des Artabano im „Artaserse“:



melodisch-rhythmischen Symmetrien geflissentlich aus dem Wege zu gehen scheint. Hier schreibt der deklamatorische Sinn der Melodie das maßgebende Gesetz vor.

In der Anwendung harmonischer Mittel ist Gluck zwar entschieden charaktervoller als Majo, aber dieser geht in vielen Fällen dennoch auf gleiche Wirkungen aus wie jener. Auch Majo gilt beispielsweise der phrygische Schluß als spezifisches Ausdrucksmittel seelischen Schmerzes[1], und auch Majo nützt den Orgelpunkt aus in seiner Eigenschaft als in die Potenz erhobene Dissonanz, wofür die Iphigenien-Arie „Ombra cara" (vgl. Beisp. 38) ein guter Beleg ist, in der alle drei Teile mit längeren Orgelpunkten beginnen. Harmonische Vertiefung liegt der inneren Natur eines Majo näher als melodische oder etwa orchestrale Virtuosität. Anderseits bedeutet seine Kunst der Instrumentierung einen Schritt weiter auf dem Wege der Verselbständigung des Orchesters und seiner Emanzipation von den Singstimmen[2]. Das Streichorchester dominiert selbstverständlich noch bei ihm; nicht selten bedient er sich seiner ausschließlich. Besonders liebt er das Streichertremolo, aber nicht um eines äußerlichen Effektes willen, sondern in der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle aus dramatischen Gründen; im Mittelteil spielt es oft eine wichtige Rolle. Bezeichnend für die Fortschrittlichkeit von Majos Orchesterstil ist seine wiederholte Anwendung der „durchbrochenen Arbeit" im modernen Sinn, und zwar in dieser gleich zu Beginn der taurischen Iphigenie innerhalb der ersten Arie der Titelheldin durchgeführten Art:



ausschließlich im Bereich des Streichorchesters. Die von Gluck ab und an beliebte besondere Ausnutzung der Bratsche hat Majo seinerseits weiterentwickelt, was Beispiel 38b bezeugt[3]. Großen, geräuschvollen Instrumentenkombinationen, etwa mit Trompeten und Pauken[4], begegnet man in Majos Opern nur selten. Seine Lieblinge sind Hörner und Oboen, denen er öfters die Flöten gesellt (die Fagotte treten in solchen Fällen ohne weiteres, auch ohne besondere Vorschrift, ein). Auffallend häufig sind auch im Mittelteil, insonderheit im Mittelteil der spezifisch Majoschen Arienform, Bläser beschäftigt. Zu bemerken ist, daß Majo die Fagotte nicht lediglich als baßverstärkende bzw. baßführende Instrumente ins Feld führt, sondern sie auch mit solistischen Aufgaben betraut[5]. In der Ausarbeitung einer selbständigen Orchestermotivik geht er übrigens weit über den vorreformatorischen Gluck hinaus. Dieses lapidare Motiv:
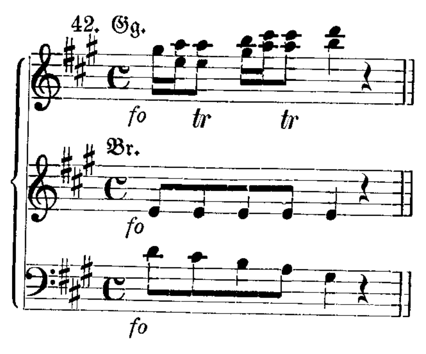
---

[1] So in Mandanes Arie „Conservati fedele" im „Artaserse".

[2] Vgl. H. Abert, Mozart I, 237.

[3] Hier ist übrigens die Parallele zu dem gleichfalls in Terzen gehenden und zum Teil von den Bratschen solistisch bestrittenen „zweiten Thema" des Quartetts „Ah, tu non sei più mio!" in Glucks „Il rè pastore" zu beachten. Vgl. AfMW VI, 207.

[4] Diese Besetzung weist in der taurischen Iphigenie Orestes Arie „Torno la mia speranza" auf.

[5] Der sonst mit Ritornellen so sparsame Majo leitet Toantes Arie „Pudico" (in der „Ifigenia") mit einem Vorspiel von 50 Takten ein, in dem „Oboe obligato" und „Fagotto obligato" einander in der Melodieführung abwechseln.



stellt das ganze „Vorspiel" zu Tomiris Arie „E specie di follia" in der „Ifigenia in Tauride" dar. Es führt im wahrsten Sinne des Wortes medias in res. Nicht zu übersehen ist hier der Dominantabschluß in Form des Quintsextakkords. Im Verlaufe der Opernentwicklung innerhalb der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geht nämlich mit dem immer umfassenderen Eindringen des dramatischen Elementes in die geschlossene Form ein Hang zum dominantischen Abschluß des Vorspiels parallel; die Anwendung des Quintsextakkords erscheint als besondere, späte Konsequenz dieses Vorgangs, die sich innerhalb der vorreformatorischen Opern Glucks nicht mehr auswirkt.

Über Traettas Werk, seine Bedeutung für die Geschichte der Oper und sein Verhältnis zu Gluck sind wir seit der Herausgabe der ausgewählten Szenen aus sechs Opern dieses Meisters[1] in ansehnlichem Grade unterrichtet[2]. Die veröffentlichten Bruchstücke entstammen den Jahren 1752 bis 1772, also einem Zeitabschnitt, der auch für die vorliegende Untersuchung immerhin in Betracht kommt. Goldschmidt charakterisiert Traetta als den Komponisten mit unerschöpflicher Erfindungskraft und als fortgeschrittensten Vertreter „jenes italienischen Risorgimento, das in Glucks Reformwerken ... seine Fortführung und höchsten Ausdruck fand".

Tomiris Cavata im „Farnace" S. 7[3] ist ein Produkt jener anhebenden Entwicklung, die die Form nach dramatischen Gesichtspunkten modifiziert und schließlich mit den neuartigen „kleinen geschlossenen Formen" der Reformopern ihre Höhe erreicht. Die zweieinhalb präludierenden Takte sind kein konventionelles „Vorspiel", sondern sie sind wirklich eine psychologische Vorbereitung auf das Kommende: das Orchester spinnt die klagende Melodie nicht nach neapolitanischer Manier symmetrisch weiter, sondern bringt sie schon im ersten Takt durch den kanonischen Einsatz der zweiten Geige gleichsam in Verwirrung, so daß sie schließlich, einem aufgescheuchten Vögelchen vergleichbar, wie ängstlich umherflattert. Dramatisch ebenso wichtig ist das Nachspiel mit seinem tiefsinnigen Trugschluß, dem Gluckisch empfundenen verminderten Septakkord und dem unisonen Orchester-„Rezitativ". Im übrigen hat sich Hasses üppige Synkopik hier (Takt 90f.) zu hauchartigen Bläserrhythmen verflüchtigt: so etwas finden wir beim italienischen Gluck nicht, wohl aber in den Reformopern[4].

---

[1] Durch Hugo Goldschmidt in den DTB XIV, 1 u. XVII.

[2] Vgl. auch Herm. Kretzschmar, Gesch. d. Oper, 192ff.

[3] Die Seitenzahlen gelten hier und im folgenden stets für DTB XIV, 1.

[4] Eine mutatis mutandis ähnliche Situation haben wir in der aulischen Iphigenie Glucks, und sie zeugt denn auch eine in der Stimmung verwandte Arie des Agamemnon, Ende des zweiten Aktes: „O toi, l'objet".

Es ist anzunehmen, daß Gluck Traettas „Ifigenia in Tauride" gekannt hat; daß er sich jedoch dem Komponisten im allgemeinen und jenem Werke im besonderen mit Bewußtsein angeschlossen habe, dafür fehlen uns sichere Anzeichen, und ich möchte es bezweifeln. Trotzdem ist die Bedeutung gerade der „Ifigenia" für die Reform außerordentlich groß. Die Atmosphäre war durch sie geschaffen, das heißt: die geistigen und technischen Vorbedingungen waren gegeben, und das Opernpublikum war auf die opernreformatorischen Tendenzen — natürlich unbewußt — eingestellt. Die Bahn war frei. Wie dieser Prozeß der äußeren und innerlichen Vorbereitung der Gluckschen Reform verlief, muß durch ein knappes Eingehen auf die „Ifigenia" und „Antigona", ein Werk, das mit Glucks reformatorischem Schaffen gleichfalls eng verbunden ist, aufgewiesen werden.

Das Großartige an der sechsten Szene, 26 ff. („Ifigenia") ist, wie Traetta mit wahrem Feldherrnblick das Ganze disponiert. Solo, Duett und Chor[1] galt es in einen Rahmen zu zwingen, die Szene dabei trotz den zahlreichen einzelnen Elementen und der beträchtlichen Ausdehnung klar erfaßbar zu machen. Der Komponist konstituiert drei große Abschnitte: Erstens Takt 1—44, Chor, beginnend mit der amoll-Tonika, schließend in der gleichen Tonart mit der Dominante; Zeitmaß: Maestoso. Zweitens Takt 45—115, Solo-Chor-Solo-Chor, beginnend mit dem Leittonwechselklang der Tonika von amoll (anfangs mit stark modulatorischem Einschlag, aber schon Takt 70 ff. nach amoll wieder einlenkend) und schließend mit der tonikalisierten Subdominante von amoll; Zeitmaß: Andantino amoroso und Maestoso. Drittens Takt 116—157, Duett samt abschließendem Chor, beginnend in Bdur, schließend in amoll; Zeitmaß: Andante amoroso und Maestoso[2]. Diese Bewältigung des in dieser Szene brennenden Formproblems weist unmittelbar auf Glucks vollkommen entsprechende Leistungen hin[3]. Zukunftsvoll ist gerade in dieser Szene die Art der Verwendung des Chores. Goldschmidt stellt fest, daß die Chöre betrachtende und handelnde Funktion vereinigten; sie nehmen mithin eine Mittelstellung ein zwischen den hohlen Masken neapolitanischer Schluß-Cori und den „Orfeo"-Chören.

In der Harmonik kommt die Szene Gluck nahe[4], in der fortschrittlichen Tendenz der Weitung des Tongeschechts überholt sie ihn sogar. Es erscheint mir nämlich als ausgemacht, daß Traetta den Beginn des zweiten Teils tonartlich durchaus als amoll verstanden wissen will; zwei Momente bezeugen das, nämlich das Fehlen einer neuen Vorzeichnung (im Gegensatz zum Beginn des dritten Teils!) und die

[1] In der bedeutsamen Verwendung des Chores ist der Angelpunkt von Traettas Regenerationswerk zu suchen. H. Abert sagt ZfM I, 258: „Das Streben, der italienischen Solooper durch Chor, Tanz und selbständige Instrumentalmusik neues Blut zuzuführen, kündigt sich bereits bei Hasse an, Traetta aber ist hierin, dank der in Parma geschlossenen unmittelbaren Bekanntschaft mit den Franzosen, besonders mit Rameau, von allen seinen Gesinnungsgenossen am weitesten gegangen, weiter als selbst Jommelli".

[2] Meine Deutung der Form steht im Gegensatz zu der von Goldschmidt a. a. O. S. LV gegebenen. Trotz der Autorität des Herausgebers der Traetta-Szenen glaubte ich meine Meinung nicht verschweigen zu dürfen, weil in der so gedeuteten Form meines Erachtens die tiefst gehende Verwandtschaft zwischen Traetta und Gluck beschlossen liegt.

[3] Beispielsweise in „Orfeo ed Euridice" und „Iphigénie en Tauride"; vgl. ZfM IV, 27 ff. und VII, 337 ff.

[4] H. Goldschmidt sagt in seiner Musikästhetik, 405: „Harmonisch hat Gluck an Traetta angeschlossen; an die Ifigenia und Antigona vorzüglich".

harmonisch-tonartliche Korrespondenz der Takte 44/45 einerseits und 93/94 anderseits. Der ganze zweite Teil zeichnet sich aus durch eine offenkundige tonartliche Unausgeprägtheit, zu der die vielen Quartsextakkordlagen wesentlich beitragen. Zudem spielen verhältnismäßig zahlreiche verminderte Septakkorde eine Rolle, wie Gluck sie ihnen mit besonderer Vorliebe zuzuweisen pflegt. Zu den eminent dramatisch wirkenden Faktoren dieser Szene gesellt sich die Rhythmik, die mich im Verein mit den angeführten harmonischen und formalen Erscheinungen wichtiger dünkt als gewisse motivische Anklänge an den „Orfeo", die Goldschmidt namhaft macht[1].

Im Hinblick auf die von Gluck in den Reformopern geübte Praxis der Auftürmung grandioser Szenen aus scheinbar regellos zusammengewürfelten Formelementen sei noch kurz die Traettasche Furienszene überprüft[2]. Sie gliedert sich in sieben Abschnitte: 1. Un poco largo, Takt 1—83, Chor, Esdur — Esdur; 2. Più lento, Takt 83—114, Oreste, Esdur — Bdur; 3. Allegro, 115—143, Chor, Bdur — cmoll; 4. Largo, 144—184, Oreste, Bdur — Bdur; 5. Allegro strepitoso, 185—240, Chor, Ddur — Ddur; 6. Andante, 240—249, Oreste, Ddur — Adur; 7. Più Allegro, forte, 250—266, Chor, Ddur — Ddur. Dieses Vielerlei von Abschnitten wird in drei große Teile zusammengeschweißt: I = 1—3, II = 4, III = 5—7. Somit wird Orestes schmerzliches Flehen („Uccidete mi! Finite il mio dolor!") symmetrisch in die Mitte gerückt, jenes Flehen, das uns zutiefst in sein Inneres blicken läßt; es ist daher auch im übrigen musikalisch merkwürdig ausgestattet; man beachte den Taktwechsel und das Violoncellosolo[3]. Die Gliederung in jene drei Hauptteile geht übrigens auch aus der Tonartenfolge deutlich hervor: I = Esdur bis cmoll, II = Bdur bis Bdur und III = Ddur bis Ddur. Durch die tonartlich schroffe Aneinanderreihung des Schlusses des zweiten Teils (Bdur) und des Beginnes des dritten (Ddur) wird die schroffe Ablehnung der Furien, wird der Stimmungsgegensatz zwischen den unvereinbaren Welten des sündigen, schuldbeladenen Menschen und der göttlichen Rächerinnen sehr drastisch symbolisiert. Gluck verfährt im „Orfeo" nach ganz dem gleichen Grundsatz[4]. Übrigens geht bei Traetta der kontinuierlichen Tonartenentwicklung, die aus dem relativ geruhigen Esdur über das schicksalhaft dräuende cmoll zum stechenden, sieghaften (im Sinne der Furien sieghaften) Ddur führt, die Abfolge der Tempi parallel. Orest hat stets das im Verhältnis zum Chore langsamere Zeitmaß; er bebt schaudernd zurück, die Furien wehren stürmisch ab. Die Tempi ergeben, im ganzen

[1] Der „aufsteigende rasche Quartengang" (Takt 19ff.) findet sich im „Orfeo" namentlich in Orpheus' Gesang „Deh placatevi" bei dem „No" der Furien; vorher im Accompagnato, kurz vor der zweiten Szene, im Anfang des unisonen Sechzehntellaufs nach den Textworten „sul fior degli anni" und im Chor „Chi mai dell' Erebo" in den Zweiunddreißigstel-Vorschlägen, welche „gli urli di Cerbero" malen (hier also in dramatisch anderer Bedeutung).

[2] Goldschmidt weist DTB XIV, 1, S. LXf. nach, daß die Furienszene der „Ifigenia" Traettas das Modell der Furienszene von Glucks „Orfeo" ist, daß aber gerade da, wo Traetta erlahmte — er läßt die erwartete letzte Steigerung im Secco verpuffen! —, sich „Glucks Energie und überragende Größe" entfaltete; in der Steigerung bis zum letzten „No" der Furien nämlich und ihrem schließlich erfolgenden Nachgeben.

[3] Nach Aberts hierher gehörigen, auch sonst innerhalb unseres Zusammenhanges bemerkenswerten Ausführungen in ZfM I, 259 handelt es sich hier allerdings nicht um ein Solo des Violoncell, sondern um ein konzertierendes Fagott.

[4] An der in Frage kommenden Stelle macht sich der Gegensatz zwischen dem Esdur des Schlusses von Orfeos Gesang „Deh placatevi" und dem esmoll des nächsten Chorbeginns charakteristisch bemerkbar.

betrachtet, eine einheitliche Steigerung, auf welche, das ist psychologisch-musikalisch besonders fein, Orest jedesmal vergebens retardierend einzuwirken sucht; vergeblich, denn die Furientempi werden ständig schneller; Un poco largo, Allegro, Allegro stepitoso, Più Allegro — forte.

Traetta hatte für seine „Ifigenia“ keinen Calsabigi als Textdichter. So hoch auch Coltellini, der Dichter der „Ifigenia in Tauride“, im Vergleich zu Metastasio stehen mag[1], so ist es doch in erster Linie das Libretto, welches Traettas Oper hinter „Orfeo ed Euridice“ zurückstehen läßt, denn gerade in der Musik der Traettaschen „Ifigenia“ waltet eine dramatische Konsequenz und Energie, ein einheitlicher großer Zug und eine Zielbewußtheit, wie wir sie in gleicher Art und ähnlichem Grade in Glucks Reformopern wiederfinden[2]. In diesen Erscheinungen sehe ich die entscheidenden Faktoren; erst im Zusammenhang mit ihnen sind gewisse frappante melodische und rhythmische Anklänge wichtig[3].

Die erste Szene des zweiten Aktes der Oper „Antigona“ ist von Traetta nach ganz dem gleichen Prinzip aufgebaut wie die Furienszene der „Ifigenia“. Auch sie besteht aus drei großen Teilen, die durch „feierliche Tänze“ vorspielhaft eingeleitet werden. Der erste Teil besteht 1. aus dem Largo des Chors (fmoll — fmoll); der zweite Teil (Takt 100 bis 204) ist formal genau ebenso(!) gebildet, während er in Zeitmaß, Taktart, Tonart und Thematik neu ist; der letzte Teil der Szene wird eingenommen durch Antigonas Kavatine (Takt 240 ff.), der — mit der formalen Funktion eines Vorspiels — das eigenartige Arioso (Takt 205 ff.) vorausgeht. „Das Largo des Chors und Antigonas anschließende Cavatina beruhen auf einem Thema, das die Unterteile hier eng zur Einheit des Ganzen zusammenschließt“, sagt Goldschmidt. Die Einheit des Ganzen wäre aber auch ohnedies durchaus gewahrt gewesen. Die Symmetrie zwischen den beiden ersten großen Teilen, deren Herstellung ein wahres Meisterstück bedeutet, schließt sie eng zusammen. Die unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung nach der moll-Dominantseite hin sich vollziehende Tonartenfolge bringt das Ganze in ununterbrochenen Fluß. Die Wiederkehr des anfänglichen Sechsachteltaktes am Schlusse stellt den Zusammenhang dieser Teile endgültig her.

Das Andante sostenuto dieser Szene (Takt 205 ff.) wirkt formal am eigenartigsten. Ein Komponist, der dieses Andante schaffen konnte, hat sich ein für allemal von der Tyrannis der alten Opernformen losgesagt. Diesem Andante sostenuto kommt keine der üblichen Bezeichnungen zu, es ist aber auch nicht etwa als „Mittelding“ zwischen zwei bestimmten Formen zu bezeichnen, sondern es hat für ein von Traetta ad hoc gefundenes Gebilde zu gelten: es ist, wie ich bereits flüchtig andeutete, ein „Vorspiel“, ein beispiellos originelles Vorspiel zur folgenden Kavatine,

[1] H. Goldschmidt würdigt DTB XIV, 1, S. XLVII ff. den Marco Coltellini als Dichter speziell der „Ifigenia in Tauride“ aufs eingehendste.

[2] Goldschmidt präzisiert in seiner „Musikästhetik“, 334 einen wichtigen Unterschied zwischen Traetta und Gluck folgendermaßen: „Wohl war es dem Traetta in so manchen Stellen der Ifigenia und der Antigona gelungen, den Geist der Antike lebendig zu machen, so daß wir einen Hauch ihrer wundervollen Größe und Einfachheit auch in der Musik spüren, aber das Ganze mit diesem Geiste zu erfüllen, so daß es uns völlig bannt, das hat erst Glucks „Iphigénie en Aulide“ vermocht“.

[3] Unüberhörbar ist beispielsweise die nahe Verwandtschaft von Orestes Gesang „Crude larve!“ (Takt 83 ff.) mit demjenigen des Orpheus „Deh placatevi“ dort wo die zweitönigen isolierten Ausrufe „Furie!“, „Larve!“, denen das berühmte „No!“ der Furien folgt, absolut den entsprechenden Rufen bei Traetta (Takt 109 ff.) gleichen.

die es denn auch in idealster Weise vorbereitet. Es handelt sich geradezu um ein Zwiegespräch zwischen Orchester und Gesang: jenes wird — mit seinen sordinierten Geigen — beredt wie Menschenmund, und die menschliche Stimme verflüchtigt sich zu süß klagenden Tönen. In derartigen Erfindungen begegnen Traetta und Gluck einander auf gleichem Wege. Überhaupt —, Gluckisch ist diese ganze Szene wie kaum eine zweite. Über einem Orgelpunkt beginnt der Chor in düsterem f moll, die „gemiti" und „sospiri" lösen verminderte Septakkorde aus, der Begriff „mesto" zeugt den as moll-Klang, und zahlreiche phrygische Schlüsse leihen — namentlich in jenem wundersamen Andante sostenuto — dem Schmerze Antigonas etwas ungemein Rührendes: auch nicht eine Farbennüance der reichen harmonischen Pallette Glucks fehlt. Ganz im Geiste Glucks handelt Traetta auch, wenn er um des Dramas willen auf alte neapolitanische Gepflogenheiten zurückgreift, z. B. gleich zu Beginn des Chores (Takt 33 ff.), wo es im Orchester zu dem Worte „ombra" in den langgezogenen Tönen fahl schimmert und die in solchem Falle unvermeidlichen Oboen dem Ganzen „dolce" sein charakteristisches Gepräge geben. Der Gebetschor (Takt 100 ff.) weist starke melodische Ähnlichkeiten mit Glucks „Orfeo" auf, was Goldschmidt besonders bemerkt. Neben direkten Anklängen wie demjenigen zwischen der Stelle Takt 130 ff. und dem Più mosso des Chores „Misero giovane" bei Gluck ist es vornehmlich die Rhythmik, welche die betreffenden Szenen Glucks und Traettas als künstlerische Äußerungen eines Geistes erscheinen läßt. Erwähnung verdient endlich auch die in der Hauptsache gleiche Tonart des Gebetschores und der Furienchöre, nämlich das — das phrygische des mit einbeziehende — c moll.

Solange die Schranken der alten Oper wenigstens äußerlich und dem Namen nach aufrecht erhalten wurden, war Vollkommeneres schlechterdings nicht zu leisten als das, was Tommaso Traetta uns als musikalisch-dramatisches Gut geschenkt hat. Das Niederreißen jener Schranken überließ er nun freilich einem andern, überließ er unserm deutschen Christoph Willibald Gluck, und hierin bekundet er die Grenzen seiner Künstlernatur, die zu überschreiten ihm nicht vergönnt war. Wären Traettas „Ifigenia in Tauride" und „Antigona" Opern des vorreformatorischen Gluck, so wäre die völlig organische Verbindung zwischen Gluck, dem Italiener, und Gluck, dem Reformator, gegeben, die Verbindung, welche, wie die Dinge in Wirklichkeit liegen, nicht vorhanden ist. Denn mögen sich auch zahlreiche Fäden zwischen hüben und drüben spinnen; möge viel von dem, was wir Gluckischen Geist nennen, in den Werken der italienischen Zeit verstreut sein; mögen wir mit einem gewissen Rechte auch von Glucks Entwicklung zum Opernreformator sprechen können —, im Grunde genommen tat Gluck doch mit seinem „Orfeo" einen Sprung, dessen Bedeutung nur dadurch wiederum etwas gemildert wird, daß gerade in dieser ersten Reformoper sich noch unterschiedliche italienische Elemente im Sinne der — im Prinzip überwundenen — Vergangenheit vorfinden.

Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

Allgemeine Übersicht.

Trotz wiederholten Versuchen ist es bis zur Zeit nicht gelungen, ein einheitliches Bild von der organischen Entwicklungslinie der alten ungarischen Musikgeschichte zu geben. Zwar haben die Forscher des vergangenen Jahrhunderts, Gabriel Mátray und Stephan Bartalus, neuerlich Johann Seprődi, manches Wertvolle ans Licht gebracht. Von den grundlegenden folkloristischen Forschungen Béla Bartóks und Zoltán Kodálys sind neue Anregungen ausgegangen; namentlich Kodály hat in seiner Studie über die „Argirus-Weise" (1921) auf den bisher kaum beachteten Zusammenhang der historischen Dokumente mit der noch lebenden alten Volkstradition hingewiesen.

Die Hauptschwierigkeit besteht aber darin, daß man — mangels historischer Bibliographie und kritischer Quellenausgaben — kaum ein Bild davon gewinnen kann, was tatsächlich erhalten blieb und worin die Entwicklung eigentlich bestand. In der alten ungarischen Musikgeschichte konnte sich keine organische Tradition einer einheimischen Kunstmusik entwickeln. Der Grund dafür liegt vor allem in der früh eintretenden Zerstückelung des Volkskörpers, die für die Einheit der Kultur bald verhängnisvoll wurde, im Mangel eines alleinherrschenden, autonomen Volksorganismus. Die Pfleger der Kunstmusik in abendländischem Sinne waren bis um 1800 (also bis zum Beginn einer neuen Musikgeschichte) fast ausschließlich fremder Tradition und fremder Schulung entwachsen (Valentin Bakfark, Johann Spielenberg u. a.), oder einfach Statthalter fremder Kulturen, inmitten einer grundsätzlich anders veranlagten, nach anderer Dimension gerichteten musikalischen Kultur. Ihre Musik, in Dialektik und Formenwelt sich durchaus den gleichzeitigen oder etwas früheren europäischen Stilrichtungen anschließend, vertritt z. T. eine Art europäisiertes Ungartum, wie es am treffendsten mit der „petrinischen" Kultur Rußlands zu vergleichen ist (Fürst Eszterházy: „Harmonia Caelestis" 1711), z. T. isolierte Zentralen abendländischer Bildung (kirchenmusikalische Sammelwerke, Gelegenheitsmusik des 18. Jahrhunderts), die der umgebenden Welt fast verständnislos gegenüber stand. Diese umgebende Kultur war die des alten ungarischen Volksgesanges, rein einstimmig und jeder Polyphonie, d. h. jeder musikalischen Entwicklung in abendländischem Sinne widerstrebend, eine Musik, die nie zu höheren Formen gelangte, die sich aber eine beispiellos reiche Welt der vokalen Ornamentik und freien Rhythmik, ein kompliziertes Melodiewesen von rein-horizontaler Bedeutung erschuf. Die älteste und wertvollste Schicht dieser großen und ausgedehnten Volkstradition wurde erst in der allerneuesten Zeit durch die Forschungen Kodálys und Bartóks entdeckt und ans Licht gebracht. (Veröffentlichungen: vereinzelt in der Zeitschrift „Ethnographia" seit 1905; 150 Siebenbürgische Volksweisen 1923, die Volksgesänge der Gegend von Nagyszalonta 1924, 320 ungarische Volksmelodien 1924; auch im Rahmen kleinerer Studien: Kodálys Aufsatz über die Pentatonik im Volks-

gesange 1917, Bartóks Forschungen über alte Volksinstrumente 1911 bis 1912, 1917 usw.)

Dieses alte Volksgut war lange Zeit hindurch die einzige, in fortwährender Kontinuität der Tradition weiterlebende musikalische Offenbarung der einheimischen Kultur; denn es sog bald auch die vereinzelten Ansätze zu einer verwandten Kunstmusik auf. Ja, die bedeutendsten Denkmäler alter ungarischer Musik sind — wie es durch die neue Forschung klargelegt wurde — eben im alten Volksgesange enthalten; daher kommt es auch, daß die musikgeschichtliche Forschung in Ungarn, was die Bedeutung der Forschungsergebnisse betrifft, sich keinesfalls mit der neuen Folklorewissenschaft messen kann.

Unser Interesse muß sich vor allem jenen Ansätzen zu einer einheimischen Kunstmusik zuwenden, die, der Volkstradition unmittelbar entsprossen, sich im Rahmen einstimmig notierter Melodien oder primitiver Instrumentaltransskriptionen entfalteten und für die alte Musikgeschichte Ungarns — und zwar für die in engerem Sinne genommene ungarische Musikentwicklung — von größter Bedeutung sind. In Betracht kommen folgende historische Gruppen: 1. der epische (historische, biblische, satirische) Gesang des 16. Jahrhunderts (einstimmig notiert, ähnlich dem Minne- und Meistersange, ursprünglich wahrscheinlich instrumental begleitet), 2. die primitive Virginalmusik des 17. Jahrhunderts (in Orgeltabulatur notierte Transskriptionen: Melodie mit Baß), 3. Tanzmusik neuen Stils („Werbungsstil") im ausgehenden 18. Jahrhundert (Instrumentalmusik, deren Stil bald auf die vokale Literatur übertragen wurde). Parallel mit diesen kunstmusikalischen Anfängen läuft die beträchtliche Literatur des geistlichen Volksliedes, dessen Entwicklung seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ziemlich genau zu verfolgen ist. Dagegen ist es fast unmöglich, zwischen den Gruppen der Kunstmusik eine Tradition der Fortbildung nachzuweisen. Vielmehr stehen die Gruppen isoliert, nur für sich da; eine Ausnahme bildet nur die dritte Gruppe, die der „Werbung", deren Stil für die folgende Neuzeit entscheidend wurde. Ursprung, Keime und Anfänge der einzelnen Gruppen sind bisher fast vollständig unbekannt. So verhält es sich mit den Melodien der epischen Gesänge im 16. Jahrhundert, so mit den Virginaltransskriptionen von weltlichen Liedern („Blumengesängen") und Tanzweisen in den Kodizes des 17. Jahrhunderts. Was Instrumentalmusik anbelangt, ist — abgesehen von der Lautenmusik Bakfarks und von den stilisierten „Ungarischen Tänzen", „Passamezzi" und „Balli ongheresi", die in Sammelwerken des Auslandes enthalten sind[1] — bis zu den Virginaltransskriptionen dieser Zeit nichts erhalten geblieben. Nur auf den unmittelbaren Zusammenhang des Kirchenliedes (geistlichen Volksliedes) mit dem epischen Gesange — Identität eines Teiles der Melodien in den beiden Gruppen — konnte kürzlich hingewiesen werden (Kodály). Die Beziehung des Kirchenliedes zu den Ansätzen einer ungarischen Kirchenmusik und das Problem der fremden Einflüsse in der neueren Tanzmusik, werden noch später berührt.

---

[1] Heckel 1562, Jobin 1572, ebendaselbst in der Sammlung Bernhard Schmids d. Ä. 1577, Dresdner Tabulatur („Heiducken-Dantz") 1592, Pair 1583, Picchi 1620, Pogliettis Variation („Ungarische Geigen") 1663 usw. Die „Hungarismen" Haydns, Beethovens, Schuberts bilden die Fortsetzung dieser merkwürdigen Literatur. Vgl. G. Schünemann: Ung. Motive in der deutschen Musik. Ungar. Jahrbücher 1924, 67 (u. a. über Notminger 1598).

I.

Der epische Gesang.

Ungarns Musikgeschichte ist bis zum 16. Jahrhundert als Kulturgeschichte der Musik zu bezeichnen: als Chronik einer Kultur, deren musikalische Dokumente verschollen sind[1]. Eine intensivere höfische und kirchliche Musikpflege ist seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar; auch Namen einiger Spielleute am Hofe werden überliefert. Die eigentliche Musikgeschichte aber, die auf musikalischen Dokumenten fußt, beginnt erst mit dem 16. Jahrhundert. Die erste Melodiengruppe kann — von der flüchtigen, fragmentarischen Aufzeichnung eines Volksliedes (um 1520) abgesehen — als die des epischen — vorwiegend biblischen und historischen — Gesanges bezeichnet werden. Die Gruppe der „Historiengesänge", wie sie genannt werden, besteht aus 42 Melodien; 23 in der „Cronica" Sebastian Tinódis, des bedeutendsten Dichter-Chronisten der Zeit (1554), 17 in der sog. Hoffgreffschen Sammlung (fragmentarisch; — zweifelhaft, ob 1553, oder gegen Ende des Jahrhunderts bei H. zu Kolozsvár erschienen), eine nur in späterer (um 1780 verfertigter) Abschrift erhaltene Melodie der „Chronik" des Andreas Farkas (1538, Variante in der Hoffgreffschen Sammlung) und ein Spottlied des Christoph Armbrust (in einem flugschriftmäßigen Druck um 1550). [Diese Dokumente wurden zum erstenmal 1859 von G. Mátray neu veröffentlicht; die Übertragungen dieser Publikation sind vielfach anfechtbar.] Daneben kann noch eine später (wahrscheinlich im 17. Jahrhundert) notierte Melodie in Betracht kommen (zu einem Texte von Franz Töke, in ein Exemplar des 1582 erschienenen Gesangbuches von Peter Bornemissza [Bibl. des Ung. National-Museums] handschriftlich eingetragen; daselbst noch 4 Melodien, von denen eine ebenfalls nur hier vorkommt).

Diese Gesänge sind in der ungarischen Musikgeschichte von grundlegender Bedeutung; denn mit ihnen erscheinen die ersten Spuren selbständiger, bereits nationale Eigenart aufweisender Kunstmusik, die vermutlich in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Volksgesange stand (wohl aus diesem emporblühte), zugleich aber als Absenker einer alten höfischen Kultur zu betrachten ist. („Lautenisten" am Hofe, Volkssänger, Barden, fahrende Spielleute und „Historiensänger" im Volke.) Ob diese Kultur tatsächlich von bestimmender Bedeutung für die folgende Entwicklung war, ist heute schwer zu entscheiden, da wir keine Belege einer ebenbürtigen Fortsetzung besitzen; sie hat aber zweifellos tiefe Spuren hinterlassen. Ein Teil der Melodien ist zum lebendigen Volksgut geworden, indem er entweder ins geistliche Volkslied (ung. Kirchenlied) übergangen ist, oder sonstwie im Volke weiterlebte und erhalten blieb. Im alten Volksgesange sind fast geologische Schichten zu unterscheiden, in denen die ungarische Kultur der Vergangenheit aufbewahrt ist; die reichste und merkwürdigste dieser Schichten hat die Reste einer durchgeistigten und leidenschaft-durchglühten Lyrik — der ungarischen Lyrik im 16. bis 18. Jahrhundert — erhalten; neben ihr lebt aber eine zweite, die die Tradition alter epischer Gesänge fast unversehrt überliefert. Diese Schichten überlebten die Zeiten, wo sie die alleinigen Träger einer Kultur sein mußten; die Jahrhunderte sind über sie fast spurlos hinweggerauscht.
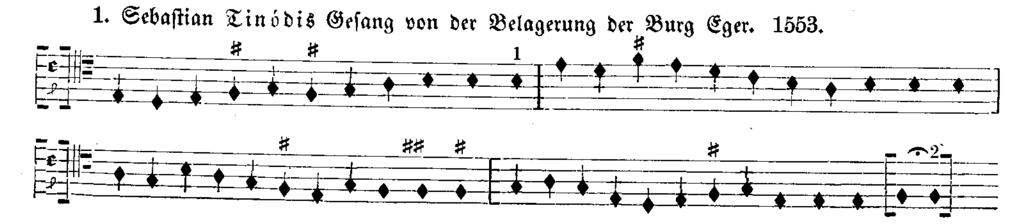
---

[1] Selbstverständlich ist hier nicht die Rede von den Dokumenten gregorianischer Kirchenmusik und von den liturgischen Büchern dieser Zeit [Codex Pray, Anfang des 13. Jahrhunderts, Codex Nádor, um 1508, Missalen usw. des 14. bis 15. Jahrhunderts, Mysterienhandschrift zu Pécs und Eger, ungarische Gradualbücher: 1536 (Gálszécsi), 1574 (Huszár), 1636 (Katona) usw.].

Was die Texte dieser Literatur anbelangt, ist eine stoffliche Verwandtschaft mit dem Meistergesange unverkennbar, wenn auch im Einzelnen noch nicht untersucht. Der Stoff wird teilweise aus der Bibel, teilweise (bei Tinódi überwiegend) aus der Heimatsgeschichte entlehnt; aber auch die Antike und die neue Novellenliteratur des Auslandes hat den Dichtern Texte geliefert. (Sog. „Schöne Historien", die ebenfalls gesungen wurden.) Die moralisierende Tendenz des Jahrhunderts ist ein auch dieser Literatur gemeinsamer Zug. Den Singweisen wurden gerne mehrere Texte unterlegt (bei Tinódi geschieht das verhältnismäßig selten). Was eine Beeinflussung in musikalischer Hinsicht betrifft, konnte bisher nichts Positives festgestellt werden; eventuelle Verwandtschaft dieser Melodien im Auslande ist ebenfalls unbekannt. Die Weisen wurden strophisch wiederholt (vermutlich mit kleineren Abweichungen) und wohl oft instrumental begleitet, wenn auch die rein einstimmige Notation der Melodien fast nirgends Hypothesen dieser Art gestattet (einige Ausnahmen in Tinódis „Chronik"; (siehe Beisp. 1). Mit wenigen Ausnahmen (siehe Beisp. 6) sind die Melodien in der Notation streng rhythmisiert und weisen in dieser Hinsicht ziemlich große Mannigfaltigkeit auf, wenn sie auch einige Haupttypen (so den des symmetrisch geteilten Zwölfsilbers: ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥) gerne bewahren; wie Kodály in seiner „Argirus"-Studie nachweist, zeigen sich bereits hier Spuren eines asymmetrischen, „gesprochenen" Zwölfsilbers (siehe Beisp. 4 und die Fußnote zu Beisp. 10). Auf Belebtheit und geschlossenen Bau der Melodie mußte jedenfalls abgesehen werden, da es sich im Vortrage um vielfache Wiederholung einer Strophenweise handelte. Die herrschenden Tonarten sind die kirchlichen, d. h. Tonarten des alten ungarischen Volksgesanges, wo sie heute noch vorherrschen; die mangelhafte Notation (besonders die der in Holztafeln geschnitzten Noten Tinódis) bietet in dieser Hinsicht große Schwierigkeiten, wie sie in der ungarischen Musikgeschichte auch später, bis zur neuen Zeit eines der schwersten Probleme bleibt. Im Bau der Melodien ist die natürliche — nicht selten architektonische — Einheit unverkennbar.

Eine der wichtigsten Aufgaben neuer Melodieforschung besteht darin, nachzuweisen, wo und wie die Melodien dieser ältesten Gruppe lebendig erhalten, bzw. weitergebildet wurden. Wie gesagt, stehen die Beziehungen zum geistlichen Volksgesange — ähnlich den deutschen Meistersangweisen — auch hier in erster Reihe. Es mögen hier zehn Melodien folgen, die das Fortleben dieser alten Tradition durch ihre Erscheinung in späteren Dokumenten bezeugen; Beisp. 1 bis 6 stammen teilweise aus der Tinódischen „Chronik", teilweise aus der Hoffgreffschen Sammlung; 7 bis 9 sind zwar in späteren Dokumenten erhalten (Gesangbücher 1651, 1693, 1778), können aber, auf Grund der alten Tonangaben ihrer Texte (in protestantischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts: 1569, 1579, bzw. 1593), mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls als Melodien von epischen Gesängen des 16. Jahrhunderts angesehen werden; Beisp. 10 ist 1914 mit dem Texte des „Argirus"-Gesanges aufgefunden worden und stammt vielleicht, wie der Text, noch aus dem 16. Jahrhundert. Notiert ist die Weise erst 1804 und 1813; verwandte Melodien finden sich schon früher in gedruckten Dokumenten.
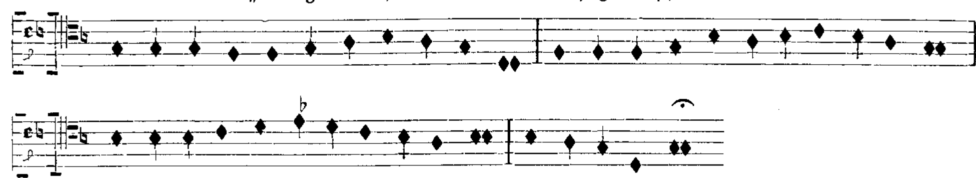
1. Sebastian Tinódis Gesang von der Belagerung der Burg Eger. 1553.



Aus der „Chronik“ Sebastian Tinódis, „des Lautenschlägers“ (Kolozsvár 1554). Durvariante in den „Psalmengesängen“ des Stephan Illyés (Nagyszombat 1693). 1901 in Siebenbürgen vom Forscher Johann Seprődi als Volkslied aufgefunden.

*

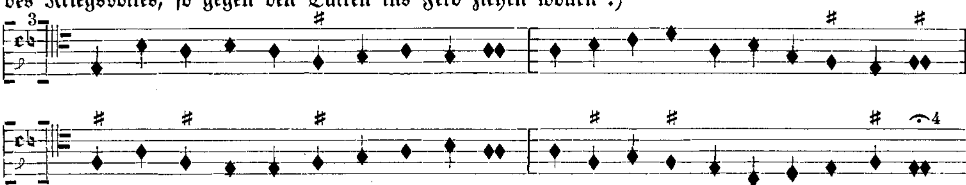
2. Seb. Tinódi: „König David, wie er mit Goliath gekämpft“. 1549.



(Modifiziertes Metrum Sapphicum.) Var. in Georg Nárays „Lyra Coelestis“ (Tyrnaviae 1695), als ung. Credo-Melodie.
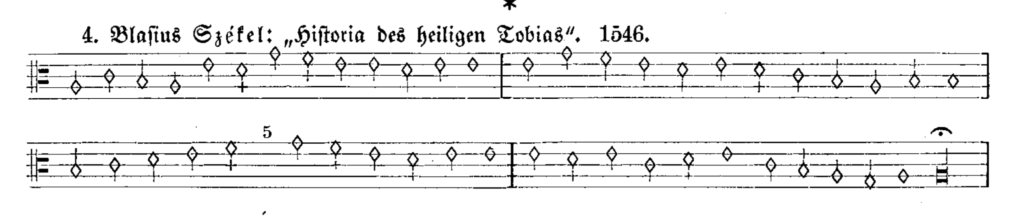
*

3. Seb. Tinódi: „Hadnagyoknak tanuság“ usw. (Etwa: „Ein gut belehrend Rat für Obristen des Kriegsvolkes, so gegen den Türken ins Feld ziehen wollen“.)



Var.: Cantus Catholici 1651 (neu rhythmisiert Bozóky 1797); Illyés „Sterbelieder“ 1693 (neu rhythmisiert Bozóky um 1800); Cantionale von Turócz (Handschrift, Ende des 17. Jahrhunderts, oder um 1700); „Begräbnisgesänge“ um 1770; Losonczys „Sterbelieder“ 1778; Debrecziner Gesangbuch 1778. (Der Rhythmus ist der mittelalterlichen Hymnendichtung entlehnt; s. z. B. Dreves, Analecta XXXII. 176.) — Var. 1651 mit einem Text v. J. 1508).

*

4. Blasius Széfel: „Historia des heiligen Tobias“. 1546.



---

[1] Durvariante 1693:
Volkslied:

[2] Nicht zur Melodie gehörende Schlußnote von zweifelhafter Bedeutung. (Anweisung für das begleitende Instrument? Vielleicht ähnlichen Schlußnoten italienischer Monodisten [Belli: Arie 1616, Saracini: Quinte Musiche 1624: „Angioletta leggiadretta“] zu vergleichen.)

[3] Die b-Vorzeichnung des Originals ist zweifellos unrichtig.

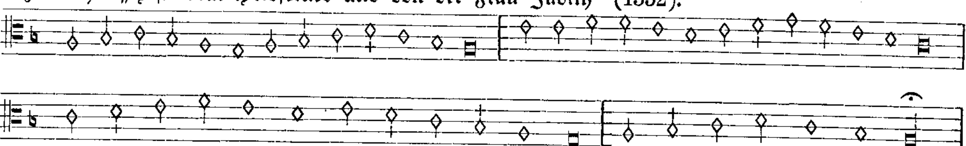
[4] Nach der Variante d. J. 1693 rhythmisiert: (Umbildung des Metr. Alcaicum.)

[5] Eine Note fehlt; wahrscheinlich oder .

Aus der Hoffgreffschen Sammlung (1553 oder 1580 bis 1600, Kolozsvár). Die erste Zeile wurde, mit Rücksicht auf den Text, um eine Note erweitert (10. Note: Verdoppelung der neunten). Die Melodie steht mit einem anderen Text aus dem 16. Jahrhundert im Debrecziner Gesangbuch 1778.

*

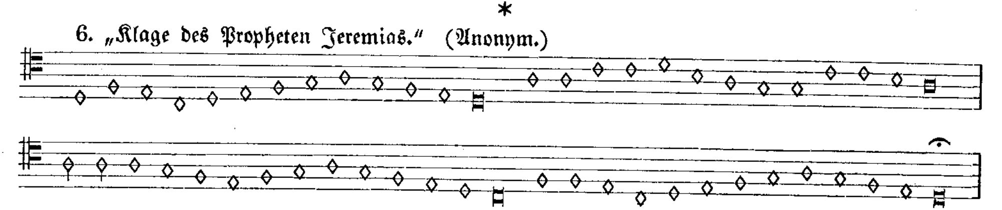
5. Melodie zur „Historia vom gottesfürchtigen Priester Eleasar" (Anonym 1546) und zu Mich. Sztárays „Hist. vom Holofernes und von der Frau Judith" (1552).



Hoffgreffsche Sammlung. Die Melodie steht im Codex Kájoni (aus der Zeit 1634 bis 1671, mit einem Texte Valentin Balassis [bedeutendster Lyriker des 16. Jahrhunderts]); Cantus Catholici 1651 (in einfacher und erweiterter Form, neu rhythmisiert Bozóky 1797); Ujfalvische „Begräbnisgesänge" um 1770; Debrecziner Gesangbuch 1774 (Psalter-Anhang) und 1778; Klausenburger Gesangbuch 1778; Losonczys „Sterbelieder" 1813 usw. (Die Variante der „Begräbnisgesänge" und der „Sterbelieder" hat in der melodischen Struktur Ähnlichkeit mit dem Abgesange des Müglingschen „Grünen tons"; siehe G. Münzer, Das Singebuch des Adam Puschman, 1906. Nr. 28. Die Tonart der ungarischen Melodie ist die phrygische A. Die Zeilen werden nicht wiederholt; die 2. Zeile [= Müglings 5.–6. = 7.–8. Zeile] weicht ab. Sonst entspricht die 1. Zeile den ersten beiden [= 3.–4.] Müglings, die 3. der 9. Müglings, die 4. [kurz] der 10. Müglings [länger].)

*

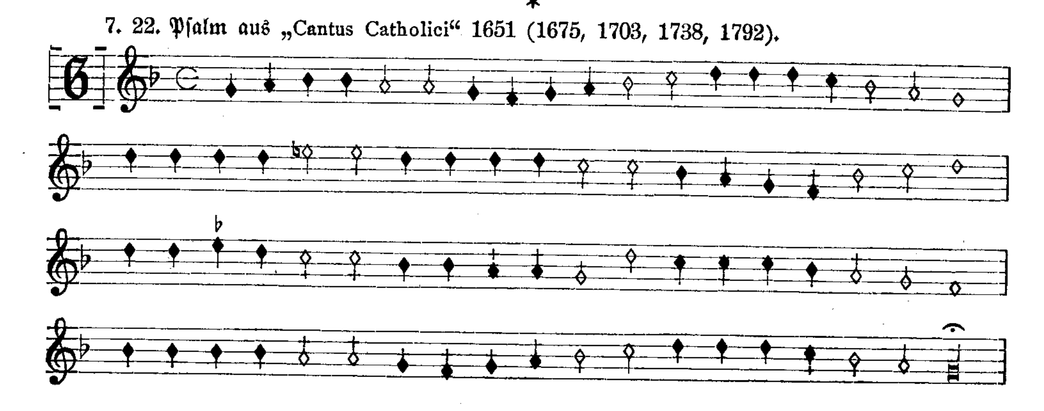
6. „Klage des Propheten Jeremias." (Anonym.)



Hoffgreffsche Sammlung. Melodie und Text steht im Debrecziner Gesangbuch 1778. Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder I. Nr. 1631 und 2037, auch V, 8183. (Gesangbuch der böhmischen Brüder 1566, bzw. Weiße 1531.)
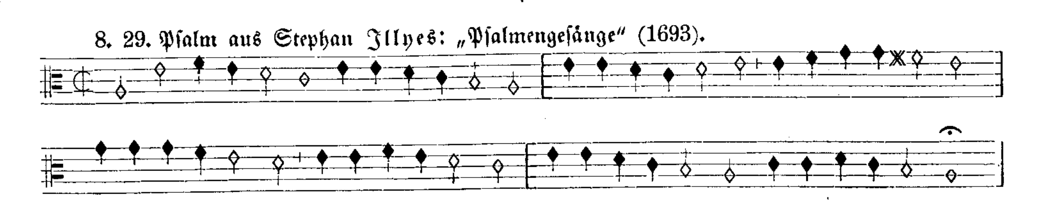
*

7. 22. Psalm aus „Cantus Catholici" 1651 (1675, 1703, 1738, 1792).



Der Text ist von Michael Sztáray (protestantischer Prediger und Dichter des 16. Jahrhunderts) und steht im Debrecziner Gesangbuch 1579 mit einer Tonangabe, die auf Matthias Nagybánkais historischen Gesang von Johannes Hunyadi (1560) hinweist. Melodie im Debrecziner Gesangbuch 1774, 1778.

*

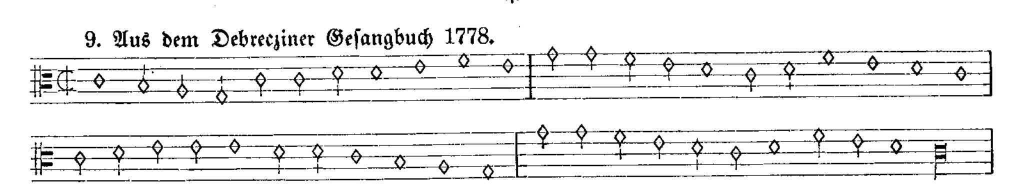
8. 29. Psalm aus Stephan Illyes: „Psalmengesänge" (1693).



Der Text ist von Gregor Szegedi (Dichter und Prediger des 16. Jahrhunderts) und steht im Debrecziner Gesangbuch 1569 mit der Tonangabe: „Ad notam Jasonis". Tinódis Dichtung „Vom König Jason" ist vermutlich (nach Ludwig Dézsi, dem Biographen Tinódis) um 1537 bis 1538 entstanden. Dieselbe Melodie steht im Debrecziner Gesangbuch 1778; der hier unterlegte Text findet sich u. a. im Gesangbuche des Peter Bornemissza 1582, wo seine Tonangabe auf Peter Kákonyis historischen Gesang vom König Cyrus (1549, erschienen 1574) hinweist; letzterer beruft sich wiederum (in der Ausgabe von 1628) auf die Weise der „Historia von Joseph", deren Verfasser Matthias Nagybánkai ist (1556). Die Melodie scheint also für alle drei „Historien" verwendet worden zu sein. Auf die Weise (bzw. Weisen) dieser „Historien" berufen sich die Tonangaben mehrerer Kirchenlieder und epischen Gesänge des 16. bis 17. Jahrhunderts. Variante bereits in der Hoffgreffschen Sammlung: zur „Historia von der Heirat des jungen Tobias" (Andreas Dési, 1550).

*

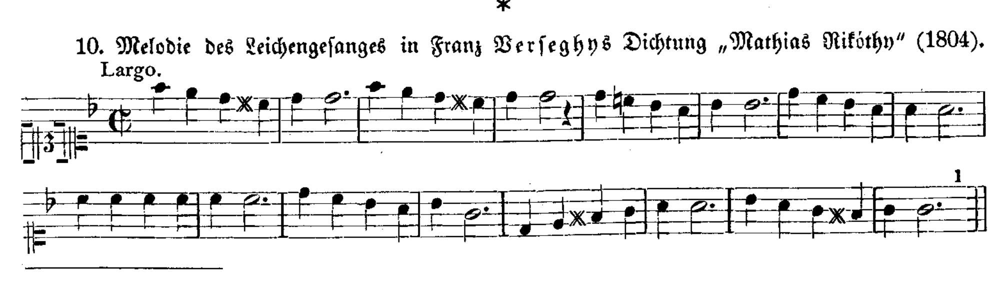
9. Aus dem Debrecziner Gesangbuch 1778.



(Modifizierter Rhythmus von Beisp. 1.) Die Tonangabe des Textes (einer Psalmdichtung Mich. Sztárays) im Gesangbuch von Bártfa 1593, weist auf Ambrosius Görcsönis historischen Gesang vom „König Mathias" (wahrscheinlich um 1574) hin.

*

10. Melodie des Leichengesanges in Franz Verseghys Dichtung „Mathias Rikóthy" (1804).



[1] Rhythmus des Volksgesanges:

1914 von Zoltán Kodály in einem der alten ungarischen Ansiedlungsorte der Bukowina als Melodie zu Albert Gyergyais „Argirus"-Dichtung (wahrscheinlich Ende des 16. Jahrhunderts, älteste Handschrift 1618[1]) aufgefunden. Dieselbe Melodie mit zwei anderen Texten in der handschriftlichen Liedersammlung Adam Horváths von Pálócz (1813 und 1814); mit jetzt noch üblichen alten Klageweisen im Volke verwandt. Melodien ähnlicher Struktur bereits 1693 (Begräbnisgesang in Illyés „Sterbelieder", auch Bozóky um 1800) und 1749 (Klageweise in einem volkstümlichen Kleindruck über die Heuschreckengefahr des Jahres 1748). Die Tonangabe der Gyergyaischen Dichtung weist auf die Melodie eines Abschnittes der „Aeneide" von Peter Huszti (erschienen 1582) hin.

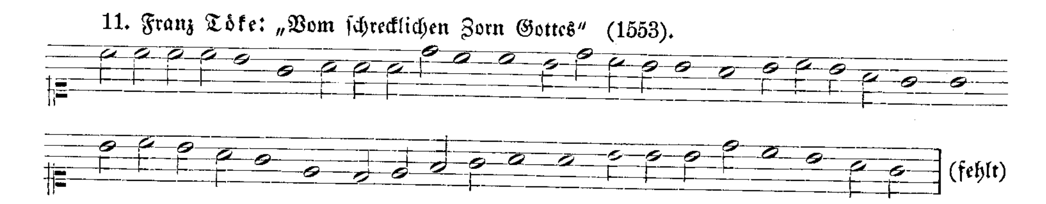
*

Das musikalische Material des epischen Gesanges wurde also zweifach aufbewahrt, bzw. fortgesetzt: im Volksgesange (erst in der neueren Zeit notiert) und im Kirchenliede (Gesangbücher mit Noten seit 1651); vereinzelt auch in volkstümlichen Drucken. Eine wesentliche Fortbildung erfuhr diese Literatur nicht; sie kann aber trotzdem als Grundlage und erste Blüte einer alten, mit Elementen des Volksgesanges vermengten, einheimischen Kunstmusik angesehen werden.

*

Als Überleitung zum Kirchenliede, dessen Literatur als zweite Dokumentengruppe in Betracht kommt, textlich und musikalisch noch eher der ersten Gruppe angehörend, folge noch die bereits erwähnte (verstümmelte) Melodie, welche in ein Exemplar des Gesangbuches von Peter Bornemisssza („Gesänge in drei Abteilungen", Detrekő 1582, Bibl. des Ung. National-Museums RMK I. 195. Seite CCXLI) zum betreffenden Texte handschriftlich eingetragen wurde:

11. Franz Tőke: „Vom schrecklichen Zorn Gottes" (1553).



(Ähnliche, — bei Tinódi häufige, — in der Notation schematische Rhythmisierung des Zwölfsilbers, wie Beisp. 8. Im Vortrage vermutlich bedeutend modifiziert.) Die Handschrift stammt wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert; aus einer Zeit, in der die Tradition des historischen und biblischen Gesanges noch lebendig war. Vier Noten am Zeilenende wurden bei dem Einbinden des Buches abgeschnitten.

[1] Eine der Märchengruppe des sogenannten Melusinentypus angehörende Liebesgeschichte eines Königssohns und einer Fee; die wahrscheinlich aus italienischen Quellen geschöpfte Novellendichtung ist in der ungarischen Fassung mit volkstümlichen Elementen verwickelt und wurde bald vom Volke übernommen.

Christian Gottlob Neefe und Andreas Romberg

Von

Irmgard Leux, Elbing

Christ. Gottl. Neefe hat, abgesehen von seiner Bedeutung als Komponist, in der Musikgeschichts-Forschung seit langem einen Ehrenplatz als Lehrer des jungen Beethoven in Bonn gefunden. Daß er auch in Anton Reichas Entwicklungsjahren als Freund und Ratgeber, vielleicht sogar als Lehrer, eine gewisse Rolle gespielt hat, wissen wir ebenfalls [1].

Mit wie warmer Teilnahme er überhaupt jedes junge Talent, das ihm das Schicksal in den Weg führte, beobachtete und zu fördern suchte, geht aus einer Reihe von Briefen an seinen langjährigen Freund, den Theaterdirektor Großmann, hervor, in denen er sich für viele Sänger und Sängerinnen, vor allem aber für den jungen Geiger und Opernkomponisten Andreas Romberg voller Überzeugungstreue und mit beredten Worten einsetzt.

Kennen gelernt hat Neefe die Künstlerfamilie der Romberge spätestens im Jahre 1782. Als Großmann, sein Prinzipal, am 3. September dieses Jahres den in allen Theaterzeitschriften hochgerühmten feierlichen Einweihungsakt des Theaters in Frankfurt a. M. vollzog, zu dem Neefe die Musik des Epilogs beisteuerte, da hatte er sich aus Münster, wo er vom 25. Juni bis 20. August Vorstellungen gegeben, „die berühmten Virtuosen aus Münster, die Gebrüder Romberg, Vater und Söhne" mitgenommen, „wodurch mit Zuziehung der geschickten Frankfurter Musici das Orchester vollständig und vortrefflich besetzt wurde".

1790—93 waren dann bekanntlich die beiden jungen Familienmitglieder, die gleichaltrigen Vettern (geb. 1767) Andreas Romberg, der Geiger, und Bernard Romberg, der Cellist, im kurfürstlichen Orchester zu Bonn angestellt, mithin noch zwei volle Jahre Kollegen des um drei Jahre jüngeren Beethoven bis zu seiner Abreise nach Wien. Und in der gleichen Weise, wie nun Neefe als Berichterstatter der verschiedenen Theaterzeitschriften (Cramers „Magazin", Reichards Gothaer „Journale" und „Kalender", Spaziers „Berlinische Musikalische Zeitung" usw.) die Blicke auf den jungen Beethoven zu lenken suchte, so tat er es auch in minderem Maße, entsprechend dem immerhin von ihm erkannten minderen Genie, für die beiden jungen Romberge, besonders für Andreas Romberg.

Von den 43 Briefen Neefes an Großmann, aus den Jahren 1778—93 stammend [2], beschäftigen sich vier aus dem Jahre 1791 mehr oder weniger ausschließlich mit Andreas Romberg, während einer aus dem Jahre 1793 ihn nur oberflächlich erwähnt.

Dieses intensive Eintreten für Romberg könnte einiges Erstaunen hervorrufen, wenn wir daran denken, daß der Name Beethovens, der in diesem Jahre (1791) doch auch unmittelbar unter den Augen Neefes sich entwickelte, gar nicht erwähnt wird,

---

[1] Ernst Bücken, Anton Reicha, S. 19/20.

[2] Auf der Leipziger Universitätsbibliothek erhalten, größtenteils in meiner kürzlich erschienenen Neefe-Arbeit verwertet und abgedruckt.

ja, daß er in dem gesamten erhaltenen Briefwechsel (mehr als ein Schreiben wird ja natürlich verloren gegangen sein) nur ein einziges Mal vorkommt[1]. Diesem Befremden ist aber entgegenzuhalten, daß Neefe die Briefe an einen Mann des Theaters, nicht an einen Musiker, richtete und ihm natürlich nur das schrieb, was für ihn von besonderem Interesse sein mußte und auch war: Angelegenheiten des Theaters. Was er in den erwähnten Briefen für Andreas Romberg durchzusetzen sich mühte — allerdings vergeblich — war die Aufführung seiner beiden Opern „Das graue Ungeheuer" und „Der Rabe". Dem jungen Beethoven, der nichts für die Bühne geschaffen hatte, konnte er also einen gleichen Liebesdienst nicht erweisen.

Der erste der diesbezüglichen Briefe ist, gleich den drei folgenden, aus Bonn datiert, und zwar vom 1. April 1791. Es muß schon in früheren, verloren gegangenen Briefen über die Angelegenheit verhandelt worden sein, wie Neefes Stellungnahme verrät.

> „Die Rombergischen Opern sind in keinem derlei Geschmack komponiert, wie Sie angeführt haben. So wie die Gozzi-Schwickischen Singspiele Originale sind, so sind auch die Rombergischen Musiken originell. Wenn sie sich noch einem Geschmacke nähern, so ist's der Haidenische und Mozartische".

Der Brief vom 23. Mai 1791 — „in meinem Gartenshäuschen beim Getöne einer lieben Nachbarin Nachtigall" geschrieben — möge hier ganz wiedergegeben werden, weil er sich bis auf den ersten und letzten Satz ausschließlich mit Romberg beschäftigt. Er lautet:

> „In dem Schwelgkunst-Journal las ich, daß Sie krank gewesen. Meine Meinung war sogleich dabei, daß Sie das hätten bleiben lassen sollen. Mit Kranksein richtet man nichts Großes aus. Wenn Sie inskünftige fein gesund bleiben wollen, so sei's Ihnen diesmal verziehen.
>
> Ich habe nun zwei Opern vom D. Schwick nach Gozzi durchgelesen, ‚das graue Ungeheuer' und ‚den Raben', beide tragikomische Märchen. Ich rate Ihnen vor der Hand zu dem Raben, weil er noch mit den wenigsten Umständen aufzuführen ist. Und diesen müssen Sie aufführen. Es ist eine neue Gattung von Oper, die, wenn mich nicht alles trügt, ausgezeichnete Wirkung machen muß. Es ist für alle Sinne reichlich gesorgt, sonderlich bekommt die Imagination reichliches, fettes Futter. Und die Musik — o! es ist ein Genius darinnen, der seine erste Manneskraft mit dem schönsten Gewande bedeckte; sie ist ein Gewebe von Reiz und Tiefsinn, Kunst und Natur und ein Aushauch des innigsten Gefühls. Die Oper ‚Zemire und Azor' ist auch so ein tragikomisches Ding und hat allbekannt viel Aufsehens gemacht. Aber es ist soweit unter dem Raben als Marmontel unter Gozzi, der Übersetzer Faber unter dem Bearbeiter Schwick und pp ist. Ich habe nun meine besondere Ursache, warum ich wünsche, daß Großmann diese Opern einführen soll in die dramatische Welt. Wir können hier dieses Vergnügens nicht genießen, weil unser Personale noch nicht ganz hinreicht und auch die Bühne ganz neuer Dekorationen bedarf, die so geschwind nicht fertig sind. Sie werden mir's danken, und ich werde eine unbeschreibliche Freude empfinden, wenn's damit geglückt hat, und wenn die theatralische Welt ein paar Genieen mehr kennen lernt, die unserer Nation Ehre machen. Romberg bietet Ihnen seine Musik und das ganze Stück vor der Hand bloß für den Ertrag der Kopialgebühren an, die Simrock berechnen wird. Das Honorarium überläßt er nach einer glücklichen Vorstellung ganz allein Ihrer Bestimmung. Doch eine Bedingung hat er dabei zu machen, nämlich daß Sie ihm vorher die

[1] Max Unger, Nova Beethoveniana in „Die Musik", 12. Jahrg., 3, S. 149.

heiligste Versicherung geben, daß weder Stück noch Musik aus Ihren Händen kommen, sondern daß Sie beides in eigenster Verwahrung behalten: diese Bedingung setzt auch D. Schwick, und niemand als Sie, selbst Schriftsteller, wird sie billiger finden.

Nun schreiben Sie bald Ihre Gesinnung. Denn wenn Sie nicht — — so — — — Ich raste nicht eher, bis ich sie auf der Bühne weiß. Doch ich zweifle gar nicht. Ich kenne Großmanns Enthusiasmus und weiß, daß er, ebenso wie ich, von Genieen erzeugte Genieen liebt.

Steiger grüßt Sie. Er wird reich und dick und denkt brav.

Ihr ergebener Neefe.

Der dritte Brief ist sieben Wochen später, am 16. Juli 1791, geschrieben.

„In aller Eil, lieber Freund, sag ich Ihnen, daß Sie hierdurch die Partitur und das Stück vom ‚Raben' bekommen. Wenden Sie, ich bitte Sie, alle Aufmerksamkeit drauf, daß eine gute Vorstellung in allen Teilen dem Innern der Oper entspreche. Ja nicht übereilt! — Und dann belieben Sie die Kopialgebühren sogleich an Herrn Romberg den älteren zu Bonn zu übermachen, der Ihnen den Ertrag derselben für seine Kopisten beilegen wird. Sie wissen wohl, daß die armen Kopisten nicht wohl harren können".

Nach dem Inhalte dieses Schreibens muß also Großmann auf Neefes Vorschläge eingegangen sein. Die Einsichtnahme in das Manuskript hielt den gewiegten Theatermann aber trotz der so warmen Empfehlungen von einer Aufführung zurück. Lange Zeit scheint er sich in Schweigen gehüllt zu haben.

Der letzte diese Angelegenheit betreffende Brief ist vom 8. November, und der etwas gereizte Ton dieses Schreibens ist verständlich, da Großmann, nachdem er gewisse Hoffnungen doch erweckt hatte, erst nach drei Monaten sich zu einer Antwort, und anscheinend zu einer ziemlich ausweichenden, entschlossen hatte, und noch dazu eine Bemerkung gemacht haben muß, als ob die Gründe für Neefes Beschützertum nicht ganz selbstloser Art gewesen sein möchten.

„Durchdrungen von den Schönheiten der Rombergischen Musik, wollte ich diesen Kunstgenuß gern mit Ihnen teilen; auch glaubt ich, Sie sollten ökonomischen Nutzen dabei haben. (Dennoch kann ich mich immer nicht davon überzeugen, daß ‚der Rabe' nur rechtlich aus- und aufgeführt, nicht seine Wirkung auf der Bühne machen sollte, so wenig er auch für's Lesen gemacht ist. Doch wir wollen über unsere Gefühle und Urteile nicht zwisten.) Und dann hatt ich mir ein Fest daraus gemacht, ein junges, wirklich großes Talent, das von der Heerstraße abweicht und seinen eigenen Weg geht, der freilich nicht der Weg der gewöhnlich gurgelnden Sänger ist, auf Ihrem Theater vorzuführen. Dies waren die Ursachen ganz mutterseelenallein, warum ich Ihnen diese Oper empfahl. Sie begehrten in Ihrem Briefe Abschrift der Partitur und des Stücks, bestimmten Ort und Zeit, wo und wann Sie sie haben wollten. Ich hatte Mühe, in einem so kurzen Zeitraum, wie Sie gesetzt hatten, einen Kopisten zu finden. Spitzeter, gedrängt von häuslichen Umständen, entschloß sich endlich, Tag und Nacht zu sitzen und die Abschrift nach Verlangen zu liefern. Sie erhielten sie am gehörigen Ort und zur gehörigen Zeit. Und nach drei Monaten erhalt ich erst Antwort darauf. (Von Simrock konnt ich nichts erfahren, weil der mit dem Hof in Mergentheim war.) Und welche Antwort?! — Lassen Sie die Partitur bis zu einer besseren Gelegenheit liegen; aber setzen Sie den armen Kopisten Spitzeter keiner Verlegenheit aus, und senden Sie ihm seine und die Stück-Abschriftsgebühren baldigst, ich bitte Sie darum.

> Romberg denkt künftigen Sommer eine Reise zu machen, auf welcher er Sie heimsuchen und ein mehreres mit Ihnen über seine Oper sprechen will".

In den wenigen späteren Briefen Neefes, die sich erhalten haben, kommt er auf dieses verunglückte Opernprojekt nicht mehr zurück. Dagegen zeugt eine Stelle in seinem vielzitierten Brief an Spaziers „Berlinische Musikalische Zeitung" von 1794, daß er sich doch wohl in seinen Ansichten der Theatererfahrung seines Freundes angepaßt hatte. Zur Abrundung möge dieser lebendige Bericht hier hinzugefügt werden.

> „Zu Ende des Dezembers vorigen Jahres [also 1792] ging unser Kurfürst nach Münster. Das Theater folgte ihm nach. Hier waren die Musen mehr als jemals beschäftigt. Sonntags war kleine Musik bei Hofe, welche aus sechs Rombergen, den zwei Demoisellen Willmann und ihrem jüngeren Bruder, aus dem Tenoristen Simonetti und mir bestand. Die Rombergische Familie ist eine liebenswürdige Künstlerfamilie; die ganz ineinander gewebt ist. Die Eltern, zwei Brüder, bewohnen ein Haus, welches im Mittel eine Scheidemauer hat. Jeder hat drei musikalische Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Die Väter tragen einerlei Kleidung, so auch die Kinder. Der ältere Sohn des Musikdirektors Romberg, sowie der ältere Sohn seines Bruders sind in der kurfürstl. köllnischen Hofkapelle angestellt. Jenen kann man mit Recht unter die vollendetsten Geiger zählen. Auch sein Satz ist schön und gründlich. Letzterer, ein vortrefflicher Violoncellist und wahrer Feuerkopf in seiner Komposition. Beide haben schon viel gesetzt, aber nichts öffentlich bekannt gemacht. Nur Andreas Romberg, der Geiger, hat kürzlich eine Sammlung Lieder hier stechen lassen. Sie haben verschiedene Opern gesetzt, von Schwick nach Gozzi. Schade, daß sie zuviel Aufwand von Dekorationen und ein sehr stark besetztes Orchester erfordern. Man findet allerdings Fehler gegen die Dramaturgie darinnen, aber auch nicht selten große Geniezüge. Für ihre Instrumente haben sie Konzerte, Quartette und Duette mit und ohne Variationen geschrieben, auch neulich einige schöne kraftvolle Sinfonien geliefert ..."

Ein letztes Mal tritt Neefe für seinen Schützling ein in einem Briefe aus Münster, datiert vom 22. Februar 1793, allerdings nicht mehr für sein Opernschaffen, sondern für ein Oratorium (welches, geht aus dem Inhalt nicht hervor), dem ja Andreas Romberg in späteren Jahren auch mehr sein Bekanntwerden als Komponist verdankte (vor allem dem heute noch gelegentlich in Schulen gesungenen „Lied von der Glocke") als seinen vielen anderen Werken.

> „Gestern ward hier bei einem zahlreichen Auditorium in Gegenwart des Kurfürsten und sämtlichen Adels beiliegendes Oratorium von Andreas Romberg, dem Geiger, mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Es ist eine meisterhafte Komposition. Er läßt Sie grüßen. Wenn wir nicht soviel zu tun hätten, so suchte er Sie gern in Osnabrück heim."

Über spätere Beziehungen Neefes zu Romberg wissen wir nichts. Schon im folgenden Jahre besetzten ja die Franzosen Bonn, der Kurfürst mußte fliehen, die jungen Orchestermitglieder erhielten ihre Freiheit und flogen in die weite Welt, während Neefe, durch sein Organistenamt anfangs noch gebunden, die schlimmen Zeiten der Bonner Besetzung nun durchmachen mußte, und erst zwei Jahre später (1796) der jetzt wenig gastlichen Stadt den Rücken wenden konnte.

Neunte Jahrestagung des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Der Einladung zur festlichen Begehung des neunten Stiftungstages des von Professor Dr. Max Seiffert mutig durch alle Klippen einer immer noch ungünstig bewegten Zeit gesteuerten Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung war man von nah und fern freudig gefolgt. Die anmutige Enge der landschaftlichen Verhältnisse gibt den Versammlungen in der schaumburg-lippischen Residenz einen sie von den Kongressen in großen Städten unterscheidenden fast lyrischen Charakter, wozu das gute Verhältnis der ihre Häuser freundlich öffnenden, an den festlichen Veranstaltungen gern teilnehmenden Bürger zu ihren Gästen viel beitragen mag. Mit Rührung denke ich an den wetterharten, in allen Erdteilen erprobten alten Obersten, der der bei ihm einquartierten Sängerin alle Qualen des Lampenfiebers abnahm und diese mit dem Bewußtsein höherer Verantwortung notwendig auftretenden Gefühle selbst durchkostete.

Das innere Leben des Instituts hat im verflossenen Jahre keine wesentlichen Veränderungen erfahren: der Mitgliederbestand ist sich gleich geblieben; zu Senatoren wurden die Herren Abert und Wolf wiedergewählt; die Mitglieder Hammerich und Sandberger vollendeten ihr fünfundsiebzigstes und sechzigstes Lebensjahr. Die Verlegung der „Gesellschaft der Freunde" des Instituts von ihrem bisherigen Sitze in Leipzig nach Bückeburg wird hoffentlich segensreich sein. Die öffentliche Sitzung, in der der stellvertretende Direktor diese Mitteilungen machte, war durch einen Gedankendichtigkeit mit Gedankenklarheit glücklich verbindenden Vortrag Hermann Aberts ausgezeichnet. An der Erscheinung Beethovens wurden die Veränderungen aufgezeigt, denen das im Urteil niedergelegte Bild einer durch die Generationen wirkenden und dauernden genialen Persönlichkeit unterliegt. Die Erkenntnis, daß die Sucht bestimmter Zeitabläufe, dem eigenen Wesen verwandte oder von ihm entbehrte Züge in dem Vorbilde zu entdecken, immer eine Verengerung der Anschauung bedeute, muß schließlich zu einer reinen Vorstellung führen. Sowohl das romantische Idol des „Titanen", wie die in die Zeit Bismarks fallende neue Auffassung Wagners, die als repräsentative Werke die dritte, fünfte und neunte Symphonie in den Vordergrund rückt, muß von einer wirklich geschichtlichen Betrachtung überwunden werden: gerade unser Zusammenbruch macht die Prüfung des Geltenden nötig. Im Anschluß an sekundäre und vorzüglich an primäre Quellen durchleuchtete der Redner die Epoche machende Persönlichkeit Beethovens, die mit der missa solemnis die alte Gattung der missa verabschiedet, indem sie einen neuen Begriff aufstellt. So sprach er über das Verhältnis des Menschen zum Künstler, über die Symbolik des äußeren Lebens für die innere Entwicklung, über die vlämisch-rheinische Abkunft, die volksfreundlichen Neigungen, über den Einfluß des Gehörleidens. Die Schilderung von Bonns alter

Kultur, die sich vor dem verdüsterten Hintergrunde der Revolution noch einmal abhebt, die Umschreibung von Rousseaus neuem Naturbegriff, der philanthropische Neigungen in dem „seit seinem dreißigsten Jahre" philosophierenden Künstler weckt, — außer auf Kant und (unter Vorbehalt) auf Schiller wies Abert auf Fichtes „Das Nichterkämpfte ist auch nicht erlebt" hin — führte zu einer überaus geistvollen Untersuchung über das im Gefolge des neuen Adagio erscheinende Scherzo, das durch sein Verhältnis zum langsamen Satz die Lösung von der alten aufklärerischen Kultur der französischen Aristokratie zu bedeuten scheint. Als sentimentalischer Künstler setzt Beethoven (wie Ph. E. Bach und anders als Haydn) dem im Adagio vollzogenen Aufschwung in das All das Komplement des Einmaligen im Scherzo, der Sehnsucht die Kraft entgegen: an die Stelle des Seiend-ruhenden tritt das Werden und die Bewegung.

Daß über organisatorischen und wissenschaftlichen Fragen in Bückeburg die musikalische Praxis nicht vernachlässigt wird, das entspricht durchaus der auch in diesem Vortrage aufscheinenden doppelgesichtigen Einstellung unserer Wissenschaft. Zwei Gedenkfeiern: Palestrinas dreihundertster Geburtstag und Joh. Phil. Kriegers zweihundertster Todestag veranlaßten die Musik, in den Dienst der Kirche zu treten. Das überfüllte Gotteshaus der Katholiken war die Stätte eines mit Choral- und Figuralgesang reich ausgestatteten Amtes, in dessen künstlerischem Kern die sechsstimmige Messe „Dum complerentur" des großen Praenestiners stand; umrahmt wurde sie durch ein schönes sechsstimmiges Pfingstresponsorium gleicher Färbung, und durch die achtstimmige Komposition des 116. (117.) Psalms „Laudate dominum". Der diese schwierigen Werke und zwei ältere deutsche Lieder vortragende Chor von einigen zwanzig Mitgliedern war aus Paderborn gekommen: Prof. Hermann Müller leitet ihn und hat ihn zu einem empfindlichen Werkzeug seines liturgisch-künstlerischen Willens erzogen; erzogen nicht allein durch die Weckung des hier nicht zu berührenden religiösen Bewußtseins, das den Altarhandlungen (Prof. Otto Müller) so schön entsprach, sondern durch die Weckung des Gefühls für den von jeder irdischen Bindung freien Zug der älteren Melodik.

In der lutherischen Stadtkirche wußte Prof. Dr. J. Smend aus Münster den Tenor seiner Predigt in feinsinnige Beziehung zu der in eigentümlichem Helldunkel stehenden Kriegerschen Kantate „Rufet nicht die Weisheit" zu setzen. Nicht ohne Ergriffenheit konnte auch der etwa nur vom musikalischen Standpunkt an das Werk herantretende Hörer den Vergleich mit der palestrinensischen Sicherheit ziehen: „Nord- und südliches Gelände" ... Mit der macht- und eifervollen, über das Thema des alten „Ein feste Burg" erbauten Kantate wurde die mit andern Stücken Kriegers (mehrstimmigen liturgischen Gesängen und Orgelkompositionen) geschmückte Andachtsstunde beschlossen. In dem künstlerischen Bereiche trug die um das geistige Leben Hannovers so hoch verdiente, mit etwa vierzig Mitgliedern herübergeeilte Mozart-Gemeinde, ein Zusammenschluß von Freunden klassischer und vorklassischer Musik, den Hauptanteil: Chor und Orchester schienen unter W. Höhns Leitung beweisen zu wollen, daß das Wort des eben von der Gemeinde angestimmten Liedes „Wir Menschen sind zu Dem, o Gott, was geistlich ist, untüchtig" doch in voller Schärfe nicht könne aufrecht erhalten werden; das Sopransolo sang ein begabtes Mitglied des Chors, in den ausgedehnteren Baßgesängen zeigte Prof. Dr. H. J. Moser aus

Heidelberg eine sichere Verfügung über seinen bedeutenden Stimmbesitz. Die Orgel bediente Herr Studiosus Pook aus Minden in Einzelspiel und Begleitung sehr feinfühlig; den Gemeindegesang stützte mit dem wertvollen, einst von Compenius erbauten Instrumente der ständige Organist der Kirche.

Nicht zu verdenken war es der so tief in liturgischen Bindungen verstrickten Musik, daß sie außerhalb der gern erfüllten Pflicht sich auch einmal auf ihre Selbständigkeit und damit auf den weltlichen Teil ihres Wesens besinnen mochte. Das geschah bei Gelegenheit eines Kammerkonzerts in dem akustisch so überaus günstigen Saale des Collegium musicum, wo das Orchester der Mozart-Gemeinde mit zwei Gesangssolisten in scharfem, doch friedlichen Wettkampfe stand. Herr Höhn hat sich auch in den Stil der älteren Instrumentalmusik gut eingelebt und musizierte mit den Seinen die elfte Kammersonate Johann Rosenmüllers (von 1670) in K. Nefs Einrichtung; ein äußerst wertvolles, im langsamen Mittelsatz neue Wege suchendes fünfstimmiges Konzert von Tommaso Albinoni, vom Dirigenten selbst bearbeitet, gab dem Streichkörper und namentlich dem Geiger Herrn W. Garvens die erwünschte Möglichkeit, mit technischen und tonlichen Eigenschaften zu glänzen; Georg Ph. Telemanns erste Suite (etwa vom Jahre 1725) wurde in Scherings Ausgabe gespielt und bestach durch ihre ganz der Welt zugewandte sichere Haltung. Herr Prof. Moser entwickelte, von Herrn Pook gut am Flügel begleitet, die Vorzüge seiner schönen weichen Stimme und eines klug auf die Betonung des Wesentlichen angelegten lebendigen Vortrags an einer bunten Reihe von Gesängen und Liedern eigener Überarbeitung, die von Heinrich Schütz („Tyrannisch Tod" von 1623) über Joh. Löhner und Joh. Phil. Krieger, über J. S. Scholtze und Fr. Hurlebusch bis in das Ende des 18. Jahrhunderts zu Neefe und Rheineck reichte. Die Sopranistin Frau Maria Werner-Keldorfer sang, unterstützt von den Herren Volker (Flöte) und Garvens (Geige) zwei von M. Seiffert herausgegebene deutsche Arien Georg Friedrich Händels und neben der kolorierten Arie eines unbekannten Meisters aus der Nähe Reinh. Keisers eine anspruchsvolle Solokantate (die einzige) von Agostino Steffani; beide Stücke stammen aus hannoverschem Besitz, nämlich aus dem Kestnerschen Nachlaß im Stadtarchiv: die Kantate ist im zweiten Jahrgang dieser Zeitschrift auf S. 457 beschrieben und von A. Einstein veröffentlicht. Wenn der dem Schreiber dieser Zeilen nahe stehenden Künstlerin ein voller Erfolg bezeugt wird, so ist zwar der Ehre des Kritikers, kaum aber dem Verdienst der Sängerin Genüge getan.

Ein abendliches Zusammensein verschönte die Mozart-Gemeinde durch den entzückend improvisierten Vortrag der „Kleinen Nachtmusik" ihres Schutzpatrons. Bei dem das Fest abschließenden Mahle dankte Prof. Seiffert den liturgischen und den künstlerischen Helfern; Prof. Schering-Halle sprach, wirksam sekundiert durch Staatsanwalt Weiß-Bückeburg, für die „Gesellschaft der Freunde"; Bankier Herm. Werner vertrat mit launigem Wort die Mozart-Gemeinde, und Prof. Joh. Wolf gedachte in seiner herzlichen Art der Frauen. Mit dem Gefühl, an einer die edleren Gemütskräfte bewegenden Veranstaltung Teil gehabt zu haben, zerstreuten sich die Gäste.

Bücherschau

Neue russische Musikbücher.

Aufgaben und Methoden der Kunstwissenschaften. Leningrad 1924, Russisches Kunsthistorisches Institut.

Eine Sammlung grundlegender kunstwissenschaftlicher Aufsätze, enthält u. a. eine anregende Studie von Igor Glebow: „Der musikalisch-historische Prozeß als Grundlage musikgeschichtlichen Wissens".

Beljajew, W. Glasunow. Bd. I. „Das Leben", 1. Teil. Leningrad 1922.

Der Auftakt einer monumentalen Biographie, umfaßt den ersten Abschnitt der Lebensbeschreibung des Komponisten (1865—1889). Die Arbeit erhält besonderen Wert durch die große Zahl der darin veröffentlichten Originaldokumente und die reichen, hochinteressanten Illustrationen.

Braudo, E. Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. I (bis zum Ende des 16. Jahrhs.). Leningrad 1922.

Braudo, E. Borodin. Leningrad 1922.

Eine grundlegende Monographie über den russischen Tondichter, beachtenswert sowohl im biographischen als auch im kritischen Teil. Es ist der erste Band einer unter Redaktion von A. N. Rimski-Korssakow herausgegebenen Sammlung „Russische Komponisten". Weitere in Aussicht gestellte Bände sind: Glinka von A. N. Rimski-Korssakow, Mussorgski von W. Karatygin, Rimski-Korssakow von A. Ossowski, Dargomyshski von J. Lapschin.

De Musica. Eine Sammlung von Aufsätzen unter Redaktion von Igor Glebow. Leningrad 1923.

Enthält: Igor Glebow: Der Wert der Musik. N. Gruber: Das Problem der musikalischen Gestaltung. B. Sotow: Das Problem der Form in der Musik. Igor Glebow: Der Prozeß der Formgewinnung klingender Materie. S. Ginsburg: Grundlagen einer Theorie musikhistorischen Wissens. A. Finagin: Eine Systematik des musiktheoretischen Wissens.

Finagin, A. Das russische Volkslied. Leningrad 1923.

Eine gut orientierende kleine Studie.

Glebow, Igor. „Symphonische Etuden". Leningrad 1922.

Wohl die bedeutendste Veröffentlichung der russischen Musikliteratur der letzten Jahre; enthält neunzehn geistvolle Aufsätze eines selbständigen und zielbewußten Denkers über das ganze Gebiet der russischen Musik von Glinka bis Strawinski.

Glebow, Igor. Tschaikowski. Leningrad 1922.

Eine anregende kleine stilkritische Schrift.

Karatygin, W. I. Mussorgski. II. Schaljapin. Leningrad 1922.

Zwei unabhänginge Aufsätze, keine Gegenüberstellung; enthält wenn auch keine grundlegenden, so doch lesenswerte Gedanken.

Lapschin, J. Rimski-Korssakow. Zwei Studien. Leningrad 1922.

Lapschin, J. Der Lebenstraum Skrjabins. Leningrad 1922.

Die drei Aufsätze des Petersburger Philosophieprofessors bergen anregende Gedanken in hübscher Form. J. J. Lapschin hatte schon durch seine Studie über Mussorgski (im Mussorgski-Bande der Zeitschrift „Der musikalische Zeitgenosse", Petersburg 1917) die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise in Rußland erregt. Auch diese Aufsätze zeigen ihn als tiefschürfenden Denker und vortrefflichen Musikkenner.

Orpheus. Bücher über Musik. Bd. I. Leningrad 1922.

Enthält die Aufsätze: Igor Glebow: An den Quellen des Lebens. J. Lapschin: Puschkin und die russischen Komponisten. E. Braudo: „Mozart und Salieri". E. Braudo: Ein Lied Nietzsches zu einem Gedicht von Puschkin. Skrjabin: Briefe an A. K. Ljadow. Dargomyshski: Vier unveröffentlichte Briefe. A. Preobrashenski: Die lateinische Ketzerei im russischen Kirchengesange des 17. Jahrhs.

Preobrashenski, A. Die russische Kultus-Musik. Leningrad 1924.

Eine kurzgefaßte Geschichte der russischen Kirchenmusik, verfaßt von einem gründlichen Kenner des Gegenstands. Das Buch ist für ein Laienpublikum berechnet, erhebt infolgedessen keine Ansprüche auf wissenschaftliche Bedeutung, die es auch nicht besitzt.

Sabanejew, L. Claude Debussy. Moskau 1922.

Eine meisterliche Charakteristik des Begründers des französischen musikalischen Impressionismus. Gehört zu dem Besten, was über Debussy geschrieben worden ist.

Sabanejew, L. Skrjabin. 2. umgearb. Aufl. Leningrad u. Moskau 1923.

Neben J. Glebows „Symphonischen Etuden" die bedeutsamste Erscheinung des russischen musikalischen Büchermarktes. Das Buch gibt eine nahezu erschöpfende Darstellung der Persönlichkeit und des Schaffens des genialen russischen Komponisten.

Skrjabin, A. N. Briefe. Hrsg. v. L. L. Sabanejew. Zentralarchiv, Moskau 1923.

(In deutscher Übersetzung von O. v. Riesemann in der „Musik", Jahrg. 15, Heft 12 veröffentlicht: „Alexander Skrjabin im Lichte eigener Jugendbriefe".)

Skrjabin, A. N., und M. P. Belajeff. Briefwechsel. Leningrad 1922.

Überaus interessante Dokumente zur Biographie A. N. Skrjabins, die auch von der anziehenden Persönlichkeit des großen russischen Musikmäzens M. P. Belajeff, des Begründers des gleichnamigen Musikverlags in Leipzig, ein anschauliches Bild vermitteln.

Strelnikow, N. Beethoven. Versuch einer Charakteristik. Moskau 1922.

Strelnikow, N. Sseroff. Versuch einer Charakteristik. Moskau 1922.

Das Schriftchen über Beethoven läuft Sturm gegen die „mißverständliche" Auffassung, welche die Neunte Symphonie als höchste Errungenschaft des Beethovenschen Genius preist. — Die Studie über Sseroff ist wertvoller; die Bedeutung des ersten russischen „Wagnerianers" als Kulturfaktor für die Entwicklung des künstlerischen und ästhetischen Denkens in Rußland ist richtig erfaßt und überzeugend dargestellt.

Teljakowski, W. A. Erinnerungen (1898—1917). Leningrad 1924.

Das Buch enthält neben vielem Klatsch und mehr oder weniger amüsanten Anekdoten aus dem russischen Hofleben, Lesenswertes über die russischen Musik- und Theaterzustände während der Regierung des letzten Zaren. Es ist, wie der (im Januar 1925 verstorbene) Verfasser, der langjährige Intendant der Kaiserlichen Theater in Rußland, gesteht, der Extrakt eines 20000 (!) Seiten umfassenden Tagebuchs.

Tschaikowski, P. J. Tagebücher (1873—1891). Leningrad 1924.

Eine unentbehrliche Quelle für die Tschaikowski-Forschung, die dem Unterhaltungsbedürfnis des oberflächlich Interessierten wenig Nahrung bietet.

Vergangenes der russischen Musik. Materiale und Untersuchungen. Bd. I. „P. J. Tschaikowski". Leningrad 1918.

Enthält: P. J. Tschaikowski, Briefe an A. J. und N. A. Hubert. N. Shegin: Das Tschaikowski-Haus in Klin. N. Kaschkin: Erinnerungen an P. J. Tschaikowski. Ferner: Bibliographische und archivarische Untersuchungen über die Werke Tschaikowskis, Plan des Tschaikowski-Museums in Klin, Katalog der Bilder, Porträts und Gravüren aus dem Besitze des Komponisten, Bibliographie über Tschaikowski von Modest Tschaikowski. Oskar v. Riesemann.

Antcliffe, E. How to write a waltz. 8°, 39 S. London 1925, W. & G. Foyle. 1/6 sh.

Archier Leroy L. Wagner's Music Drama of the Ring. 8°. London 1925, Noel Douglas.

Archiv f. Musikwissenschaft. VII. Jahrg., 2. Heft; Juni 1925.

[Inhalt: Jacques Handschin, Zum Cruzifixum in carne. — Heinrich Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters. — Georg Kinsky, Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. — Walter Lott, Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden mit Bevorzugung der oratorischen Passionen. — Erich H. Müller, Zum Repertoir der Hamburger Oper von 1718 bis 1750.]

Armin, George. Der Modegesanglehrer oder Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. 8⁰, 63 S. Stuttgart 1925, Mimir-Verlag. 1.40 Rm.

Bachmann, Alberto. An Encyclopædia of the Violin. With an introduction by Eugene Ysaye. Trans. by Frederic H. Martens. Edited by Alb. E. Wier. 8⁰, 486 S. London 1925, Appleton. 21/— sh.

Barbeau, M., u. E. **Sapir**. Folk Songs of French Canada. 8⁰. Oxford Univ. Press, 1925. 18/6 sh.

Eimert, Herbert. Atonale Musiklehre. Leipzig 1924, Breitkopf & Härtel.

Eimerts Theorie ist begründet im Schaffen des russischen Komponisten Jefim Golyscheff und des Wiener Theoretikers und Komponisten Joseph Matthias Hauer. Das Material der atonalen Musik besteht aus den zwölf beziehungslosen und selbständigen Tönen des temperierten Systems (chromatische Tonleiter). Aufgabe des Komponisten ist es, diese zwölf Töne insgesamt in ein- oder mehrstimmiger Form immer wieder zum Ablauf zu bringen. Die letzte Möglichkeit ergibt sich hier in der Melodie und im Akkord aus den zwölf verschiedenen Tönen. Ton- und Akkordwiederholungen sind in der Regel zu vermeiden, so lange der Ablauf der zwölf Töne nicht erfolgt ist; die atonale Musik will mit jedem harmonischen und melodischen Fortschreiten etwas Neues bringen. Auf die Formfrage geht Eimert nicht ein. Nach seiner Lehre sind mehrstimmige Bildungen möglich, die im tonalen Sinne leicht verständlich, an sich aber atonal sind.

Das atonale Problem kann jedoch in einer Weise gelöst werden, daß auch eine rein äußerliche Übereinstimmung mit der Tonalität schwerlich zu erkennen ist. Von dieser Art ist die Atonalität z. B. im Schaffen Schönbergs. Hier findet sich nicht der immer wiederkehrende regelmäßige Ablauf der zwölf Töne. Eimert spricht in diesem Falle von unreiner Atonalität, von harmonischer Willkür. Atonale Musik dieser Art kann (wie es der Unterzeichnete in seiner „Atonalen Satztechnik“ ausgeführt hat) als „erstarrte Vorhaltsbildung“ im tonalen Sinne erklärt werden.

Anton Bauer.

Handschin, J. Mussorgski. In: „Neujahrsblatt 1924“ der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 36 S.

Eine ausgezeichnete kleine Studie, die besonders in ihrem stilkritischen Teil Beachtenswertes, wenn auch nicht gerade Grundlegendes bietet. Der Verfasser nennt sie bescheidenerweise „Versuch einer Einführung“. Diesem Zweck entspricht das Werkchen aufs beste. Der Leser erhält von der Persönlichkeit und dem Schaffen des großen, erst in jüngster Zeit zur verdienten Geltung gelangten Russen ein klares und anschauliches Bild. Dem Verfasser ist die aus eigener Anschauung gewonnene Kenntnis des russischen Wesens und des russischen Lebens überaus dienlich gewesen. Man begegnet in seiner Schrift nirgends den groben Mißverständnissen, die sich in der westeuropäischen Literatur über russische Kunst und speziell über russische Musik sonst in so unangenehmer Weise breit machen. Vielleicht hätte eine so heißblütige Natur wie Mussorgski eine etwas wärmere Behandlungsweise verdient. Der Ton Handschins ist etwas allzu sachlich, um nicht zu sagen trocken. Dafür bleibt eine vollkommene Objektivität gewahrt — gewiß ein nicht zu unterschätzender Vorzug.

Einige kleine Ungenauigkeiten fallen nicht schwer ins Gewicht: César Cui hat nicht die „Heirat“, sondern den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ beendet (im Jahre 1917 als 82jähriger). Die Orchesterphantasie „Eine Nacht auf dem Kahlen Berge“ entstammt nicht Mussorgskis Jugendoper „Salambo“, sondern war ursprünglich als Bühnenmusik zum Drama „Die Hexen“ von Bar. Medem gedacht und sollte später in der (mit Borodin, Cui und Rimski-Korssakow gemeinsam komponierte) Zauberoper „Mlada“ Aufnahme finden, worauf ja auch das von Handschin angeführte Programm hindeutet. Die Anrufung des Moloch aus „Salambo“ hat Mussorgski später im „Boris Godunow“ (im Marsch des Pseudodemetrius) und nicht, wie Handschin meint, in der erwähnten Orchesterphantasie verwandt. Die von N. Tscherepnin besorgte ausgezeichnete Bearbeitung des „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ (zum erstenmal in Monte Carlo im März 1923, in deutscher Sprache in Breslau im Mai 1925 aufgeführt) erwähnt Handschin nicht.

Die kleine Schrift kann allen, die sich mit dem russischen Tondichter bekannt machen wollen, warm empfohlen werden. In diesem knappen Rahmen ließ sich schwerlich mehr geben.

Oskar v. Riesemann.

Ludwig, Franz. Musikgeschichte des Erzgebirges. Bd. 11 aus „Uhls Heimatbücher des Erzgebirges und Egertales", hrsg. von Dr. Rudolf Wenisch. Kaaden, Verlag Vinz. Uhl. 6 Kč.

Die Bestrebungen, die Heimatforschung auch auf die Musikgeschichte auszudehnen, sind um so begrüßenswerter, wenn sie, wie im vorliegenden Versuch, von durchaus fachmännischer Seite unternommen werden. Wenn es sich nun auch hier, vorläufig wenigstens, nur um statistische Geschichtsschreibung handelt, so darf vielleicht die Hoffnung ausgesprochen werden, daß diese heimatsmusikgeschichtlichen Versuche bald über das Prinzip der bloßen Aufzählung hinausgehen werden. Die Tatsache, daß Teile der böhmischen Randgebirge in musikalischer Beziehung so fruchtbar sind wie das Erzgebirge, während andere, wie etwa das Riesengebirge, fast steril erscheinen, gibt Anlaß zu den verschiedensten geschichtlichen, kultur- und wirtschaftsgeschichtlichen, anthropologischen Erwägungen, die gewiß bei einer nächsten Behandlung dieses Stoffes nicht ausbleiben werden. Das Büchlein ist hübsch zusammengestellt, übersichtlich und empfehlenswert. P. Nettl.

Spitta, Friedrich. Heinrich Schütz. In: Neue Christoterpe, 46. Jg. 1925, S. 177—209. Halle a. S. 1924, C. Ed. Müllers Verlagsbuchh. (Paul Seiler). 5 Rm. (auch separat.)

Es ist wohl die letzte öffentliche Äußerung, die Friedrich Spitta hinterlassen hat, und fast versteht es sich von selbst, daß sie Heinrich Schütz gilt, für dessen Verständnis und Wiederbelebung er zeitlebens so viel getan hat. Der Absicht und Haltung des Jahrbuchs entsprechend, handelt es sich um einen volkstümlich werbenden Aufsatz ohne allen „wissenschaftlichen" Ehrgeiz; das Schicksal von Schütz' musikalischem Erbe im 18. und 19. Jahrh. wird geschildert, seine, nach Carl Riedels „Pseudo-Schütz", Auferstehung in gereinigter Gestalt dank Philipp Spittas Ausgabe und dank den praktischen Bemühungen von Männern wie Arnold Mendelssohn; die Werke werden kurz charakterisiert, das Leben ebenso kurz geschildert. Ein paar schöne Worte fallen, so wenn Schütz „der eigentliche Exeget unter den alten Tonmeistern" genannt wird. A. E.

Willfort, Egon Stuart. Praktische Harmonielehre für Gitarrespieler. Durch bes. Berücksichtigung der prakt. Liedbegleitung als Ergänzung sämtl. bestehenden Harmonielehrbücher benützbar. 8⁰, 112 u. 68 S. Leipzig 1925, Frdr. Hofmeister. 5 Rm.

Winds, Adolf. Geschichte der Regie. 4⁰, 139, 96, 6 S. Stuttgart 1925, Deutsche Verlags-Anstalt. 14 Rm.

Winn, Cyril. The Mastersingers of Nuremberg. (The Musical Pilgrim series, edited by Dr Somervell.) 8⁰. 1925, Oxford Univ. Press. 1s. 6d.

Wolf, Hugo. — Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Michael Haberlandt, Rudolf v. Larisch u. a., mitgeteilt v. Heinrich Werner. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 53.) 8⁰, 148 S. Regensburg [1925], G. Bosse. 2 Rm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Aus der Cembalozeit. Klavierstücke alter Meister, frei bearb. von Karl Herm. Pillney. 1. Folge. (Musik im Haus, Heft 38.) München-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Bach, Joh. Christian. Sinfonia Bdur. Für d. Vortrag einger. u. hrsg. v. F. Stein. Leipzig [1925], C. F. Peters. 9 Rm.

Beethoven. Beethovens Handschrift. Zehn Proben. II S., 10 Bl. Faks. 23,5 × 32 cm. Bonn [1925], Beethoven-Haus. Nicht im Handel. 3 Rm.

Couperin, François. Pièces pour violoncelle et piano, retrouvées, annotées et révisées par Charles Bouvet. 1er cahier. Paris, Durand & Cie.

Gabrieli, Giovanni. Beata es, virgo Maria. Für gem. Chor 6st. bearb. v. Lavater. Leipzig [1925], Gebr. Hug & Co. Rm. 1.20.

Gibbons, Orlando. Hymns for Tunes for Singing in Churches in the Year of his Tercentenary 1925. Edited and arranged by G. Thalben. Ball and Wm. H. Draper. Cambridge Press. 1/6 sh.

Gibbons, Orlando. Magnificat and Nunc Dimittis. Tudor Church Music Nr. 43 B. 8⁰. Oxford Univ. Press 1925. 6 d.

Gibbons, Orlando. O Lord in Thy Wrath Rebuke Me Not. Tudor Church Music No. 44. 8⁰. Oxford Univ. Press 1925. 4 d.

Gibbons, Orlando (1583—1625). Te Deum — Benedictus — Magnificat and Nunc Dimittis of the Short Service. Tudor Church Music No. 43. 8⁰. Oxford Univ. Press 1925. 1/6 sh.

Gibbons, Orlando. Works. Vol. 4. (Tudor Church Music.) 2⁰. London 1925, Milford. 30/— sh.

Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Kl.-A. nach dem i. d. Preuß. Staatsbibl. zu Berlin befindl. Autograph hrsg. v. Soldan. Leipzig [1925], C. F. Peters. 3 Rm.

Nardini, Pietro. Concerto per violino in mi minore. Revu et augmenté d'une cadence par E. Pente. Instrumenté par Angelolli. Mainz [1925], B. Schott's Söhne. 6 Rm.

Praetorius, Michael. Erstanden ist der heilig Christ (Musae Sionae V, 1607) Hrsg. von Albert Küster. (Veröffentlichungen der Musikantengilde Hannover, Heft 1.) Wolfenbüttel 1925, Gg. Kallmeyer Verlag. 1 Rm.

[Vortreffliche, originalgetreue und hübsch ausgestattete Ausgabe der primitiven und doch so liebreizenden Oster-„Kantate" in Variationenform des Wolfenbütteler Meisters.]

Schulz, J. A. P. Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen (1782—1791). (= Jöde, Der Musikant. Beihefte, Nr. 7). 8⁰, 68 S. Wolfenbüttel 1925, J. Zwißler. 2 Rm.

Societatis Polyphonicae Romanae Repertorium cura et studio Raph. Casimiri. Heft I, II, III. Rom 1924/5, Edizioni „Psalterium". je 15 L. (3 Rm.).

Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. Mit Melodien u. Klavierbegltg. 11.–13. Tsd. XII, 330 S. M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 8 Rm.

Tompkins, Thomas (1572—1656). Magnificat and Nunc Dimittis of the Third Service. Tudor Church Music. 8⁰. Oxford Univ. Press 1925. 1/8 sh.

Vivaldi, Antonio. Concerto [Emoll] for Strings. Edited by Dr A. Mistowski. (Oxford Orchestral Series, edited by W. G. Whittaker.) London [1925], Oxford Univ. Press. 4/— sh.

Weekes, Thomas (1575—1623). Alleluia, C. Tudor Church Music No. 45. 8⁰. Oxford Univ. Press 1925. 6 d.

Mitteilungen

Am 19. August hat Prof. Peter Wagner seinen 60. Geburtstag gefeiert. Im deutschen Blätterwald hat es an diesem Tag, nach unserer Kenntnis, nicht sonderlich gerauscht. Das kommt vielleicht daher, daß Peter Wagner noch so jung, so gar nicht greisenhaft ist; aber das hindert nicht, daß wir uns bewußt sind, wieviel dieser seit 32 Jahren an einer Schweizer Universität wirkende deutsche Forscher uns gegeben hat: all unser gesichertes Wissen über den gregorianischen Choral und die mit dem Choral zusammenhängenden Probleme geht zurück auf ihn. Wir können uns nichts Besseres wünschen, als daß ihm gelingen möge, die große Ernte, die auf seinem Grunde reift, in die Scheuer zu bringen!

Dr. Erich v. Hornbostel ist zum a. o. Professor an der Berliner Universität ernannt worden. Zugleich wurde er mit einem Lehrauftrag für systematische und vergleichende Musikwissenschaft betraut.

Prof. Andreas Moser, der jetzt im Ruhestande in Heidelberg lebt, ist durch die Philos. Fakultät der Berliner Universität durch Verleihung des Dr. h. c. geehrt worden.

Am 15. September feierte Herr Prokurist Theodor Biebrich das 25jährige Jubiläum seiner Tätigkeit im Hause Breitkopf & Härtel. Es sei auch der Zeitschrift für Musikwissenschaft erlaubt, bei dieser Gelegenheit dem Jubilar ihre herzlichen Glückwünsche darzubringen. Denn Herr Biebrich ist derjenige, der die Zeitschrift eigentlich macht; der Schriftleiter leitet sie bloß, und es ist sehr bestritten, ob er sie gut oder schlecht leitet; aber daß Herr Biebrich sie gut, mit nie erlahmender Freudigkeit und vorbildlicher Umsicht macht, — das ist unbestritten. Die langjährige stille und opfervolle Bemühung eines solchen Mannes einmal vor der Öffentlichkeit dankbarst anzuerkennen, ist Pflicht und Bedürfnis; möge er zu Nutz und Frommen der Deutschen Musikgesellschaft noch lange weiterwirken! A. E.

Für die 55. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen liegt nunmehr auch das genaue Programm der musikwissenschaftlichen Abteilung (Abtlg. 12) vor. Wir teilen es im folgenden mit:

29. Sept.: Leo Kestenberg: Schulmusikpflege an den höheren Lehranstalten in Preußen. — Wilhelm Fischer (Wien): Die Schulmusikpflege an den höheren Lehranstalten Österreichs. — R. Wicke (Weimar): Die Eingliederung der musikalischen Berufsausbildung in den Plan der höheren Schule.

30. Sept.: Marcus Koch (München): Richtlinien zur Ausbildung für das Musiklehramt an höheren Lehranstalten. — Arnold Schering: Die Musikwissenschaft im Rahmen der Schulwissenschaften. — P. Scherber (München) u. H. Höckner (Bieberstein): Korreferate zum Hauptthema. Diskussion.

1. Okt.: Rudolf v. Ficker (Innsbruck): Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben (mit Lichtbildern und Schallplatten). — In der Altstädter Kirche: Aufführung mittelalterlicher Musik durch Mitglieder des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität und Schüler der Realschule Erlangen. Leitung: Gustav Becking und O. Dischner (Erlangen). Zur Aufführung kommen: I. a) Teile aus dem Osteroffizium, b) Leoninus „Alleluya Pascha"; II. 2 Motetten des 13. Jahrhunderts: a) Brumans est mors, b) Entre Copin; III. Machaut: a) Rondeau „Rose lis", b) Motette „Quant en moy"; IV. 3 Ave regina coelorum aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts: a) Anonym, italienisch, b) Dufay, früher (französischer) Stil, c) Leonel, englisch; V. Deutsches Lied „Der Tag der ist so freudenreich"; VI. 2 burgundische Chansons: a) Binchois „Deul angouisseux", b) Dufay „Mon cuer me fait"; VII. 2 burgundische Motetten: a) Binchois „Beata Mater", b) Dufay „Salve regina"; VIII. 2 „niederländische" Motetten: a) Obrecht „O vos omnes", b) Josquin des Prés „O domine Jesu Christe".

2. Okt.: Rud. Steglich (Hannover): Das zusammenfassende Hören. — Jos. Müller-Blattau (Königsberg): Bach und Händel. — Werner Danckert (Erfurt): Natur und Geist im musikalischen Kunstwerk.

Außerdem findet statt: am 29. Sept. und 2. Okt. eine Festaufführung von Goethes Satyros und von Telemanns „Pimpione und Vespetta" (1725) in der Bearbeitung und unter Leitung von Gustav Becking, am 30. Sept. ein Konzert mit historischen Klavieren: Werke für Cembalo, Clavichord, und verschiedene Typen des Hammerklaviers mit und ohne Orchester (Händel, Bach, Mozart, Beethoven u. a.), ebenfalls unter Leitung von G. Becking. Das Institut für Kirchenmusik — Prof. E. Schmidt — lädt zu einem Kirchenkonzert in der Neustädter Kirche am 1. Okt. ein. — Wegen Auskunft wende man sich an Herrn Prof. Dr. Otto Stählin, Erlangen, Rathsbergerstraße 9.

Am 2. Juli hat unter Leitung von Dr. Gustav Becking in der Altstädter Kirche zu Erlangen ein Konzert mit alter Musik stattgefunden: drei Ave regina aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (anonym, Cod. bibl. univers. Bologna 2216; Dufay; Leonel); 6st. Kyrie und Agnus aus der Missa super Benedicta von Willaert; 6st. Orchester-Kanzone von Gio.

Gabrieli; Fantasia sopra Sancta Maria von Monteverdi; der 126. Psalm von Matthias Weckmann. Mitwirkende: Chor und Orchester des Collegium musicum.

Bei der IV. Schulmusikwoche, die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zu Berlin, Potsdamerstraße 120, und der Oberschulbehörde Hamburg vom 4.—10. Oktober in Hamburg veranstaltet wird, sprechen u. a. Ministerialdirektor Kaestner über „Schule und Freude", Prof. Dr. Herm. Abert über „Die Musikgeschichte in der Schule", Regierungsrat Wicke-Weimar über die Musik in der künftigen Lehrerbildung. Schulrat Carl Götze-Hamburg wird das Thema „Schulverwaltung und Musikerziehung" behandeln. Prof. Dr. Carl Thiel spricht über „Die Ausbildung der Musiklehrer für höhere Schulen". Nachmittags finden praktische Vorführungen, abends Konzerte statt.

Im preußischen Kultusministerium hat im Juni eine Sitzung der Kommission für das Deutsche Volksliederbuch stattgefunden, in der ein seit drei Jahren vorbereiteter Entwurf für das genannte Werk in allen Einzelheiten durchberaten wurde. An den Verhandlungen nahmen etwa fünfzig Fachmänner aus allen Gegenden Deutschlands und der Schweiz teil. Die preußische Unterrichtsverwaltung und die Berliner Schulbehörden waren gleichfalls vertreten. Das Volksliederbuch für die deutsche Jugend, das als Fortsetzung der vorangegangenen Volksliederbücher für Männergesang und gemischten Chor (der sogen. Kaiserliederbücher) zu betrachten ist, wird allen Schulgattungen gewidmet sein. Die aus vierzehn Heften bestehende Sammlung soll 1926 im Verlag C. F. Peters (Leipzig) erscheinen.

Mit dem Vierten kleinen Bachfest, das am 26. und 27. Sept. in Cöthen stattfindet, nimmt die Neue Bachgesellschaft diese kleineren Veranstaltungen wieder auf. Zur Aufführung gelangen, nach einem einleitenden Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering und neben einem Festgottesdienst, drei Orchesterwerke, zwei weltliche und drei geistliche Kantaten, Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke.

Am 30. Juni gelangte bei Messrs. Sotheby in London die Sammlung Henry Schlesinger zur Versteigerung. Sie enthielt u. a. einen der beiden erhaltenen Briefe Beethovens an Galitzin (1825), das Mskpt. der „Wut über den verlorenen Groschen"; Chopins Nocturne Hdur op. 62, 1; Mss. und Briefe von Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Meyerbeer, Wagner, Rossini u. a.

Kataloge

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin. Katalog 210. Musikgeschichte, Musikbibliographie, Kataloge öffentlicher u. privater Musiksammlungen.

Aug./Sept.	Inhalt	1925

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang 6, Nr. 12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassernamen und sachlichen Stichworten. Die sachlichen Stichworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erscheint, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei den Artikeln „Besprechungen" und „Oper", „Uraufführungen" sind die Namen der Verfasser des besprochenen Buches bzw. die Namen der Komponisten der besprochenen Oper durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel bzw. dem Titel der Oper wie gewöhnlich in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt[1].

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

A Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslovakische Republik. Prag XII, Hooverova 10. m.

AfM Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, Kistner & Siegel. j. 4.

AMZ Allgemeine Musik-Zeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrsg. P. Schwers, Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstraße 24.

BB Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners hrsg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth.

BfM Blätter für Musikfreunde. Im Auftrage der Vereinigung der Musikfreunde hrsg. von Wilh. Lange. Oberhausen, Rheinland. m.

BlS Blätter der Staatsoper. Hrsg. v. J. Kapp. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.

BP Konzert-Zeitung. Blätter der Philharmonie (Singakademie, d. Blüthnersaals ...) Berlin W 50, Speier & Co.

BUM Bulletin de la Société „Union Musicologique" La Haye, Nijhoff.

Che The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. New Series. London, Chester. m.

ChL Der Chorleiter. Zs. für die Reform der Vokalmusik ... Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.

D Dissonances. Revue musicale indépendante. Genève, Rotschy Frères. m.

DAS Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 18. m.

DB Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin: Oesterheld. w.

DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.

DK Deutsche Kunstschau. Halbmonatsschrift für das gesamte Kunstleben Deutschlands. Offenbach a. M.

DMMZ Deutsche Militärmusikerzeitung, Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Parrhysius. w.

DMZ Deutsche Musikerzeitung. Zs. für die Interessen der Musiker und des musikal. Ver-

---

[1] Zuschriften und Zusendungen sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

kehrs. Amtsblatt des deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.

DR Deutsche Rundschau. Berlin, W 50. m.

DS Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Königstr. 19.

DTZ Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.

DV Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Luftbadgasse 7/14.

DVo Deutsches Volkstum. Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. m.

E Eolus. A review for new music. New York.

EK Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins ev. Kirchenmusiker im Rheinland u. Westfalen.

EMZ Evangel. Musikzeitung. Zs. für christl. Instrumental- und Vokalmusik in Vereinen, Kirche, Schule u. Haus. Zürich-Adliswil. m.

G Die Geige u. verwandte Instrumente. Hrsg. v. Otto Möckel. Berlin W 50. m.

GBl Gregoriusblatt. Organ für kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.

Geg Die Gegenwart. Zs. für Literatur, Wirtschaftsleben u. Kunst. Berlin W 57. m.

Gf Der Gitarrefreund. Mitteilungen der gitarrist. Vereinigung. München, Sendlingerstr.

He Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst. Essen, Theaterpaß. w.

HfS Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung und Pflege der Schulmusik. Essen, Baedeker.

Ho Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München, Kösel.

KiM Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.

KW Kunstwart und Kulturwart. Ms. für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten. München, Callwey. m,

M Le Ménestrel. Musique et Théatres. Dir.: J. Heugel. Paris, Rue Vivienne. w.

Ma Die Mandoline. Eine Vierteljahrsschrift. Hrsg. J. Zuth. Wien I, Wollzeile 5.

Mb Der Musikbote. Geleitet von O. Siegl. Wien, Doblinger. m.

Mc Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonieen fanfaregezelschappen. Hilversum, Lispet. m.

MD Musica Divina. Zs. für Kirchenmusik. Hrsg. von der Schola Austriaca, Wien 1, Karlsplatz 6. j. 4.

MdA Musikblätter des Anbruch. Ms. für moderne Musik. Wien I, Karlsplatz 6.

MdS Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Streichmelodion- u. Lautenspiel. Rhöndorf a. Rh.

Mel Melos. Zs. für Musik. Berlin-Friedenau, Melos-Verlag. m.

Merz Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. m.

MfA Musik für Alle. Berlin, Ullstein.

MG Die Musikantengilde. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Hrsg. von F. Jöde. Wolfenbüttel, Zwißler. j. 8.

MI Musik-Industrie. Musik-Instrumenten-Markt. Berlin S, Wedekind. m. 2.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung Fach- u. Anzeigeblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel und -Export. Berlin, Potsdamerstr. 80 A. m. 2.

Mk Die Musik. Ms. Hrsg. v. Bernh. Schuster. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.

ML Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.

MMR Monthly Musical Record. London, Augener.

MO Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Ricordi. m.

MQ The Musical Quarterly. O. G. Sonneck, Editor. New York, Schirmer.

MS Musica Sacra. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. München, Kösel u. Pustet.

MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.

MT The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.

MVDM Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Berlin SW 11.

Mw Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme.

NMZ Neue Musik-Zeitung. Halbmonatschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüninger.

NR Die neue Rundschau. Berlin, S. Fischer. m.

NW Der neue Weg. Amtl. Ztg. der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Berlin W 62 Keithstr. m.

O Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7.

Or Das Orchester. Amtl. Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester" ... Berlin SW, Lindenstr. 16/17. m. 2.

P Il Pianoforte. Rivista mensile di coltura musicale. Torino, Via S. Tommaso 29. m.

PT Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York, Universal-Edition. m.

RM La Revue Musicale. Rue Madame, Paris. m.

RMI Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.

RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Köln, Kastanienallee 20. m. 2.

S Signale für die musikalische Welt. Berlin S, Hasenheide 54. w.

Sb The Sackbut. A musical review. Ed. by U. Greville. London. m.

SBeK Schlesisches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Hrsg. vom Schlesischen evangel. Kirchenmusikverein.

Sc Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin SW 11. m.

SG Sänger-Gruß. Ms. des christl. Sängerbundes deutscher Zunge. Stuttgart, Senefelderstr. 109.

SMpB	Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer. Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.
SMZ	Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Organ des Eidgenöss. Sängervereins ... Zürich, Gebr. Hug & Co. j. 30.
SSZ	Süddeutsche Sänger-Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.
Sti	Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung ... Berlin, Trowitzsch & Sohn. m.
STM	Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.
T	Der Türmer. Mf. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.
To	Die Tonkunst. Deutsche Sängerztg. Illustr. Zs. f. Männergesangvereine, gemischte Chöre ... Berlin, Janetzke. m. 3.
TVN	Tijdskrift d. Vereeniging vor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.
UNM	Ur Nutidens Musikliv. Red. T. Norlind, Stockholm, St. Paulsgatan 27. m.
VKM	Velhagen u. Klasings Monatshefte, Berlin W 50.
W	Die Weltbühne. Der Schaubühne ... Jahr. Wochenschrift f. Politik, Kunst, Wirtschaft. Charlottenburg. w.
Wä	Der Wächter. Zs. für alle Zweige der Kultur. Köln a. Rh., Gehly. m.
WM	Westermanns Monatshefte. Illustr. Zs. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.
ZeK	Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Mf.: „Kirchenmusikal. Blätter" und „Siona". Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.
ZfAe	Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Enke. j. 4.
ZfI	Zeitschrift für Instrumentenbau. Unabhängiges Organ ... Leipzig, Thomaskirchhof 16. m. 2.
ZfK	Zs. f. Kirchenmusiker. Organ des Landesvereins d. Kirchenmusiker Sachsens. Dresden. m.
ZfM	Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. m.
ZG	Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth, Wien I, Wollzeile 5. j. 8.
ZM	Zeitschrift für Musik. Mf. für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Hauptschriftleiter: A. Heuß. Leipzig, Steingräber.

A

Abendroth, Hermann, s. Musik.
Aber, Adolf, s. Kretzschmar, Musik, Musikaesthetik, Musikfeste, Musikkongresse, Oper.
Abert, Hermann, s. Besprechungen, Gluck, Kretzschmar, Musikwissenschaft.
Abraham, Gerald E. H., s. Leitmotiv.
Abramsky, Alexander, s. Musik.
Adaïewsky, E., s. Beethoven.
Adam, Ad. — Deux amis d'A. (Brancour), M 86, 49 ff.
Adler, Guido, s. Musik.
Aesthetik (s. a. Tonarten). — Neue Arbeitsunterlagen für eine vergleichende Musikästhetik (Heinitz), NMZ 46, 5. — Gedanken zur neueren Ästhetik (Keller), NMZ 46, 9. — Mißklang oder Wohlklang (Kretschmer), DAS 25, 9. — Tonkunst u. Natur (Kretschmer). DAS 25, 10. — What is musical emotion? (Mendl), Che 6, 43.
Akustik (s. a. Chorgesang). — Musik u. Raum (Rave), AMZ 52, 16.
Albeniz. — The music for pianoforte of A. (Grew), Che 6, 42.
Albrecht, Hans, s. Musikwissenschaft.
Alessandresco, Alfredo, s. Bukarest.
Alpenburg, Richard v., s. Mozart, Musik.
Altmann, Wilhelm, s. Berlin, Musikbibliotheken, Oper, Soziales, Wagner.
Ambros, A. W. — Eine Erinnerung an A. (Biehle), A 4, 11/12.
Ambrosius, Hermann (Müller), RMZ 26, 7/8 u. DMZ 56, 8 u. NMZ 46, 2. — A. u. seine Chorwerke (Müller), ChL 6, 6.
Amsterdam. — Neue Musik in A. (Pyyers), A 5, 1.
Anacker, W., s. Konzert.
Anders, Erich, s. Klavier.
Anders, G. E., s. Wagner.
Andersch, Carl M., s. Niemann.
Andreae, Volkmar, s. Oper.
Andreevsky, A. v., s. Rimsky-Korssakoff, Skriabin, Wagner.
Anheisser, Siegfried, s. Wagner.
Antcliffe, Herbert, s. Bearbeitung, Boughton, Bridge, Davies, Gatty, Hol, Musik, Reinken.
Anton, Karl, s. Thoma.
Arbeiter, (s. a. Chorgesang). — Wie bringen wir Musik in die Arbeiterschaft? (Hänel), DAS 26, 1.
Arconada, M., s. Musik.
d'Arguto, Rosebery (Stein), HfS 19, 9/10. — s. a. Kind, Musikunterricht.
Aron, Willi, s. Malipiero.
Ashbrooke, Philip, s. Musik.
Atonalität (vgl. a. Tonalität). — Atonale Zwölftonmechanik (Carrière), AMZ 52, 29. — Die A. und die Streichinstrumente (Ertel), G 1, 2. — Begriff der A. (Kallenberg), He 5, 8. — Zwölftöne-Musik (Stuckenschmidt), Mel 4, 11.
Auer, Max, s. Bruckner.
Auric, Georges, s. Fauré.
Austin, Cecil, s. Jazz.
Axelrod, Jakow, s. Musik.

B

B-A-C-H. Stilistisches und Statistisches (Mies), ZM 92, 3.
Bach, Friedem. Die A dur-Suite in B.'s Klavierbuch (Danckert), ZfM 7, 5.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Bruckner, Musikfeste). — (Janetschek), To 29, 22. — Zur Bachkultur u. üb. d. diesjährige Bachfest in Stuttgart (H. O.), EK 1924, 32. — Zum Vortrag B.scher Klavier-

werke (Hasse), der B.schen Orgelwerke (Keller), B.s vokale Ornamentik (Moser), die Bache in Arnstadt (Heimann), NMZ 45, 7. — B. u. Bruckner (Elsaeßer), DTZ 22, 388. — The greatness of B. (Gardiner), MT 66, 983. — Aus B.s jüngster Lehrzeit. Ein Gedenkblatt an Pachelbel (Heimann), ZeK 3, 4. — B. u. Mühlhausen (Heimann), S 82, 43. — Ob das Lied: „Willst du dein Herz mir schenken" nicht doch nur von Bach sein kann! (Heuß), ZM 92, 3. — B. im Wandel der Zeiten (Hirschberg), Voss. Ztg., Berlin 21. 3. 1925 u. S 83, 14. — Kantate zur Feier des 17. Sonntags nach Trinitatis (Hirschberg), BP 2, 5. — Orgelchoral „Jesu, meine Freude" ergänzt von (Keller), NMZ 46, 18. — B.s Passionen (Lott), Tägliche Rundschau, Berlin 10. 4. 1925. — Aus B.s Kantatenwelt (Moser), Mk 17, 10. — Wie man zu B.s Zeiten musizierte (Müller), DMZ 56, 9. — Einiges von der H moll-Messe (Ochs), Voss. Ztg., Berlin 31. 1. 1925. — Unsere Stellung zu B. (Reichenbach), Mel 4, 7/8. — Le mysticisme de la Passion selon saint Mathieu (Schneider), M 86, 25 f. — 200 Jahre Bach (Spiro), S 83, 23. — B.s Kasseler Tage 1732 (Struck), ChL 6, 2. — Die Bedeutung des rhythmischen Phänomens in der Musik B.s u. Beethovens (Wohlfahrt), AMZ 51, 37. — Einiges zur Ästhetik des Orgelspiels in der Wiedergabe B.scher Orgelkompositionen (Zeggert), O 24, 8.

Bacher, Otto, s. Gluck.

Bachmann, Franz, s. Musik.

Badermann, Gerhard, s. Geige.

Bäßler, K. M., s. Noten.

Bäuerle, s. Kirchenmusik.

Bagier, Guido, s. Film.

Baglioni, Baccio, s. Melodrama.

Balakirew, Mili (v. Westermann), RMZ 26, 3/4.

Baltin, Hans, s. Kirchenmusik.

Band, Lothar, s. Busoni, Oper, Rundfunk, Scheunemann.

Bannard, Yorke, s. Musikunterricht, Stil.

Bantock, Granville. — The songs of B. (Brian), Che 1923, 30.

Baresel, A., s. Musikfeste.

Barmas, Issay, s. Bruch.

Barry, Elizabeth Wendell, s. Wagner.

Bartók, Béla. — B.s „Herzog Blaubarts Burg" (Latzko), MdA 7, 6. — Über einige Werke von B. (Wiesengrund-Adorno), ZM 92, 7/8.

Bartsch, Max, s. Musikfeste.

Bartuzat, Carl, s. Flöte.

Bas, Giulio, s. Bossi.

Bauer, Alb., s. Händel.

Bauer, Jos., s. Scherrer.

Bauer, Marion, s. Musik.

Bauer, Moritz, s. Gambke.

Baum, Oskar, s. Musik.

Baumann, Ludwig, s. Chorgesang.

Baußnern, Waldemar v. — (s. a. Musikfeste).

Bax, Arnold. — Quartetto d'archi — 1a u. 2a Sonata per Pianoforte (M. C. T.), P 6, 1.

Bayreuth (s. a. Wagner).

Bearbeitung. — The use and abuse of transcription and modernisations (Antcliffe), BUM 4, 1.

Beard, Gilbert H., s. Friedmann.

Bechert, Paul, s. Klenau.

Becker, Carl, s. Gesang.

Becker, Reinhold (Platzbecker), DS 16, 22.

Becking, Gustav, s. Besprechungen, Musik.

Beckmann, Gustav, s. Musikkongresse, Oper, Reger.

Beethoven, L. van (s. a. Bach, Holz, Horn, Mozart, Richter, Zmeskall). — Ein neuer B.-Fund. Ein Brief an Nanette Streicher. Neues Wiener Journal 22. 3. 1925. — 100. Geb. der Neunten Symphonie (N), O 24, 8. — Une visite au Beethoven-haus à Bonn (Adaïewsky), RMI 31, 4. — Pour le centenaire de la »Neuvième« (Bouyer), M 86, 23 f. — Deux lettres de B. (Chantavoine), M 86, 13 u. MT 66, 986. — Die Sonatenform B.s (Engelsmann), NMZ 46, 9 u. Mk 17, 6. — B. und Schubert (Frimmel), Mk 17, 6. — B. u. das Ehepaar Streicher (Frimmel), Altwiener Kalender für 1925. — Zur Aufführung der III. Leonoren-Ouverture (Hartmann), NMZ 46, 14. — Die Humanitätsmelodien im „Fidelio" (Heuß), ZM 91, 10. — Ein überzähliger Takt in der Pastoralsinfonie (Heuß), ZM 92, 5 u. 7/8. — Das Hochzeitlied für Giannatasio del Rio (Hitzig), ZfM 7, 3. — B.s letzte Quartette (Huschke), T 27, 7. — Bouillys Leonore u. B.s Fidelio (Kilian), AMZ 52, 32/33. — Anmerkungen zu den Streichquartetten B.s (Lange), BfM 1, 2. — Betrachtungen über B.s Eroica-skizzen (Lorenz), ZfM 7, 7. — Eine Stelle aus B.s Klaviersonate op. 14 (Mies), NMZ 46, 2. — B.s Beziehungen zur Musik (Nef), ZM 92, 5 f. — Die Beziehungen A. Schindlers zu Beethoven (Nohl) Mk 17, 6 f. — Über das B.sche Finale u. über den Schlußsatz der II. Sinfonie (Pauer), ZM 92, 5. — B. aus römischem Horizont (Peterson-Berger), Mk 17, 6. — Die „unsterbliche Geliebte" (Rabich), NMZ 45, 12. — Die umgestellte Eroica (Schumann), KW 38, 7. — Sonate Pathétique (Scott-Baker), MT 978. — B.s Handschrift (Unger), Mk 17, 6. — Zum Kapitel „B. u. Prag" (Unger), A 5, 3. — Aus der neueren B.-Literatur (Unger), ZM 92, 5. — B. als „Kapitalist" (Unger), SMZ 65, 5. — B. and Therese von Malfatti (Unger), MQ 11, 1. — Fidelio-Regie (Wagner), Sc 14, 11. — B.s Fidelio. Zur ersten hannov. Aufführung (Werner), Hannoverscher Kurier 9. 12. 1924.

Begabung. — Die Prüfung der musikalischen Begabung (Heinitz), HfS 19, 21. — Künstlerische Vererbung (v. Mojsisovics), NMZ 46, 8. — Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung (Moser), Jahrbuch Peters 31.

Bekker, Paul, s. Hindemith, Musik, Musikfeste, Oper, Phänomenologie, Wagner.

Belaiev, Victor, s. Feinberg, Musik, Musikvereinigungen, Noten, Skrjabin, Symphonie.

Belvianes, Marcel, s. Paris, Wagner.

Benedict, Carl Siegmund, s. Wagner.

Benedictus, Jo. Bapt. — »De intervallis musicis« (Reiß), ZfM 7, 1.

Benese, Karl J., s. Musik, Ostrčil.

Bennedik, s. Musikunterricht.

Berain, Jean, créateur du pays d'opéra (Tessier), RM 6, 3.

Beran, Alois, s. Lied.

Berendt, Kurt, s. Wagner.

Berg, Alban (s. a. Webern). — B.s Kammerkonzert für Geige u. Klavier (Berg), PT 2, 2/3.

Konstanze Mozart (Albert), Mozart-Jahrbuch 2. — Sechter: Das Finale der Jupiter-Symphonie hrsg. von F. Eckstein (Mies), ZfM 7, 2. — Sondheimer: Werke aus dem 18. Jahrhundert (Frotscher) u. (Sondheimer), ZM 92, 4. 7/8. — Strangway: The Music of Hindostan (Lachmann), AfM 6, 4. — Tirumalayya Naidu: Tyagayyar (de Ternant), MMR 55, 653. — Vrieslander: C. P. E. Bach (Kahl), ZfM 6, 10/11. — Wellesz: Schönberg (Hull), MMR 55, 654. — Werfel: Verdi (Tappolet), SMZ 65, 13 u. (Wanderer) Mk 17, 2. — Werker: Bachstudien II (Mies), ZfM 7, 4. — Wolf: Musikal. Schrifttafeln (Schering), Mk 17, 1. — Wolff-Petersen: Das Schicksal der Musik (Meyer), AfM 6, 3. — v. Zur Westen: Musiktitel aus vier Jahrhunderten (Wanderer), Mk 17, 3.

Bessell, Hans, s. Kiel, Musikfeste, Stein.

Besseler, Heinrich, s. Musik, Musikfeste.

Biber, J. H. F. von. — (Pulver), MMR 55, 650.

Bie, Oscar, s. Besprechungen, Puccini, Tanz.

Biedermann, Hans, s. Orgel.

Biehle, Herbert, s. Ambros, Klavier, Pezel, Wagner.

Bienenfeld, Elsa, s. Jeritza.

Bittner, Julius. — Die Behandlung der Laureninstrumente bei B. (Haas), Ma 1, 1. — B.s Rosengärtlein (v. Wymetal), He 4, 28.

Bizet, Georges. — Het jubileum van „Carmen" (E.), Mc 5, 3. — (Istel), NMZ 46, 17. — (Witt), DMZ 56, 23. — Die Instrumentation der Carmen (Blech), Berliner Tageblatt 6. 3. 1925.

Blandford, W. F. H., s. Horn.

Blech, Leo, s. Bizet.

Blessinger, Karl, s. Gesang, Musiktheorie.

Bliß, Arthur (Evans), Sb 5, 5. — (Goodwin), Sb 5, 5.

Bloetz, Karl, s. Kino, Wagner.

Blümml, Emil Karl. — (Koczirz), ZfG 4, 8. — s. a. Koczirz, Tandler.

Blüthner, Julius, BP 1, 15.

Blume, Friedrich, s. Besprechungen, Mozart.

Blume, R., s. Musikfeste.

Bockemühl, Erich, s. Kind.

Böhme, Fritz, s. Tanz.

Böhme, Walther. — Das Oratorium „Die Jünger" (Kluge), S 83, 14.

Böhmer, Curt, s. Wolf.

Böttcher, Georg, s. Chorgesang.

Bohl, Heinrich, s. Chorgesang, Gesang.

Boito, Arrigo. — B.s Nero (Gatti), MQ 10, 4. — Il senso etico del „Nerone" (Gui), P 5, 11.

Bonaventura, Arnaldo, s. Coltellini, Musik.

Bonavia, F., s. Embleton, Holst, Puccini, Stanford.

Bordes, Charles. — (Dukas), Un drame baske (Samazeuilh), Bibliographie des oeuvres de B. — RM 5, 10.

Borodin, Alexander. — (v. Wolfurt), Die Zeit, Berlin 24. 3. 1925.

Borren, Charles van den, s. Musik.

Bortz, Alfred, s. Oper.

Borwick, Leonard, s. Rhythmus.

Boßhart, Robert, s. Wagner.

Bossi, Enrico. — (Bas), MO 7, 3. — (Desderi), P 6, 3. — (Diesterweg), AMZ 52, 10.

Boughton, Rutland. — B. and his „Bethlehem" (Antcliffe), Sb 4, 7. — s. a. Oper.

Boult, Adrian. (Goddard), A 5, 5/6.

Bouyer, Raymond, s. Beethoven, Berlioz, Chavannes.

Braasch, Joh. Heinr., s. Cornelius.

Braham, John (Grew), Sb 5, 3.

Brahms, Johannes. — (v. d. Gablentz), DVo 1925, 1. — Meine Erinnerungen an B. (Gund), Mb 1, 2. — Wie B. entdeckt wurde (Herrmann), DMZ 56, 30 ff. — Die fünfte Strophe des „Gesangs der Parzen" von Goethe in der gleichnamigen Kantate von B. (Ophüls), ZM 92, 1. — B. u. die Frauen (Philipp), Kölnische Zeitung 7. u. 9. 1. 1925. — B. and the influence of Joachim (Pulver), MT 66, 983. — B. als Künstler u. Mensch (Schumann), S 83, 9.

Bramstedt, Hermann, s. Reinecke.

Brancour, René, s. Adam, Besprechungen.

Brandt, Dore, s. Musikunterricht.

Bratter, C. A., s. Rimsky-Korssakoff.

Braudo, Eugen M., s. Musikwissenschaft.

Braunfels, Walter, s. Oper.

Brema, Marie, s. Reszke.

Bremner, Ernst J., s. Partitur.

Brent-Smith, Alexander, s. Parry, Reger.

Brewerton, Erik, s. Chopin, Gesang.

Breyer, Hans, s. Lied.

Brian, Havergal, s. Bantock, Strauß.

Bridge, Frank (Antcliffe), Sb 5, 10.

Brinkmann, Friedrich, s. Oper.

Briussowa, Nadjeschda, s. Musik.

Broesike-Schoen, Max, s. Besprechungen.

Brondi, M. R., s. Laute.

Bruch, Max. — Zum Violinkonzert von B. (Barmas), DTZ 23, 398.

Bruckner, Anton (s. a. Bach, Kirchenmusik, Liszt, Tempo). — Aus B.s Briefen (Gräflinger), MD 12, 3. — Ein vergessener B.-Brief (Grunsky), Mw 5, 4. — Ein unbekannter Freundesbrief B.s (Wendl), Neues Wiener Journal 9. 4. 1925 u. HfS 20, 1. — Neues Schrifttum über B. (Grunsky), NMZ 45, 11. — Neue B.-Literatur [Besprechungen], (Sternfeld), AMZ 51, 39. — (Auer), ZM 91, 9 u. ZeK 2, 9. — (Chop), S 82, 36. — (Einstein), A 4, 8. — (Graf), Voss. Ztg, Berlin 6. 9. 1924. — (Grunsky), DMMZ 46, 23. — (Morgenroth), DTZ 22, 389. — (Rosenberg), BfM 1, 4. — (Schlensog), MG 3, 3. — (Schmidt), Berliner Tageblatt 3. 9. 1924. — (Schwebsch), NMZ 45, 11. — (Steinitzer), DS 16, 15. — (Struck), ChL 5, 9. — (Teßmer), AMZ 51, 39. — (Unger), RMZ 25, 31/32. — (Zinne), Mw 4, 9. — Das Religiöse bei B. (E.), BP 2, 1. — B.s kleine geistliche Chorwerke (H. H.), NMZ 45, 11. — B.s Messe u. die überkommene Form (Auer), MD 12, 3. — B.s Erdenwallen (Decsey), Voss. Ztg., Berlin 6. 9. 1924. — Erinnerungen an B. (Franz), Dtsche Allgem. Ztg., Berlin 12. 10. 1924. — Die Wurzeln der Kunst B.s (Friedland), AMZ 51, 39. — Brucknerwoche in Linz (Gräflinger), ZM 92, 2. — Zum Vortrag der Bruckner-Sinfonien (Gräner), DMZ 56, 1. — Der preiswürdige Brucknerdirigent (Gräner), AMZ 52, 12. — Aus B.s Werkstatt (Grunsky), HfS 19, 11. — B.-Not. Zur Neuherausgabe der B.-

Partituren (Grunsky), NMZ 46, 9. — Der 1. Satz der 8. Symphonie (v. Hauenschild), PT 2, 1 f. — B.s Erste u. Neunte (v. Hausegger), Münchener Neueste Nachrichten 26. 10. 1924. — B. u. Bach (Heimann), ZeK 2, 9. — B.-Schändung (Hernried), S 83, 4. — Wie steht es heute um B.? (Heuß), ZM 91, 9. — Der Weg zu B. (Holl), Frankfurter Zeitung 4. 9. 1924. — Das Unrecht an B. (Kallenberg), ZM 91, 9. — B.s Leidensweg (Kluger), MD 12, 3. — Ein Tag aus B.s Kronstorfer Zeit (Krackowitzer), MD 13, 1. — B. u. die Moderne (Kurth), NMZ 45, 11. — Warum ich Bruckner liebe. Eine Rundfrage (Lechthaler u. a.), MD 12, 3. — Der Organist B. in Frankreich u. England (Lehmacher), GBl 48, 9/10. — B. als Männerchorkomponist (Lemacher), Niederrhein. Volkszeitung 3. 12. 1924. — B.s Scherzo aus der nachgelassenen Symphonie in D moll (Mayrhofer), (Wöß), MD 13, 1. 2. — Seine kirchenmusikalischen Widersacher (Moißl), MD 12, 3. — Pilgerreise nach St. Florian (Moißl), MD 13, 2. — Bücher u. Schriften über B. (Morold), Mb 1, 1. — B.s Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemen (Petschnig), NMZ 45, 11. — Der Weiterbau auf B. (Pringsheim), AMZ 51, 39. — Kapellmeister B. (Scherber), Mw 4, 9. — Durchchristete Musik (Seifert), MD 12, 3. — B., der Symphoniker (Schellenberg), He 4, 36. — B.s akademische Leiden u. Freuden (Sperl), Mk 17, 7. — B.s Verhältnis zu seinen Vorgängern u. Zeitgenossen (Stradal), NMZ 45, 12. — B.s Ethos (Tessmer), Berliner Börsen-Zeitung 4. 9. 1924. — B.s Stellung in unserer Zeit (v. Wolfurt), Die Zeit, Berlin 19. 4. 1925.

Bruckner, Karl, s. Musik.

Bruger, Hans Dagobert, s. Laute.

Brunck, Constantin, s. Chorgesang, Volksmusik.

Bruns, Paul, s. Gesang.

Brusa, Filippo, s. Puccini.

Brust, Fritz, s. Dirigieren, Rundfunk.

Bruster, George (Flood), MT 66, 989.

Bucharoff, Simon, s. Oper.

Buck, Rudolf, (F. M.), SSZ 17, 5.

Budapest, s. a. Musikschulen.

Bücherbesprechungen, s. Besprechungen.

Bückeburg, s. Musikinstitute.

Bücken, Ernst, s. Doctor, Impressionismus, Kurth, Marx, Musik.

Bühne, s. a. Tanz.

Buek, F., s. Gitarre.

Bülow, Hans v. (s. a. Wagner). — Erinnerungen an B. (Müller), BP 1, 14.

Bürchner, s. Orgel.

Bürki, Friedrich, s. Kelterborn.

Buesst, Aylmer, s. Goossens.

Bukarest. — Lettera da B. (Alessandresco), P 6, 7.

Bundi, Gian, s. Bern.

Burgartz, Alfred, s. Courvoisier.

Burgstaller, Johann B., † (Hartl), MD 13, 2.

Burkhardt, s. Lied.

Burmaz, Ranko, s. Musik, Musikfeste.

Burris, E. E., s. Berlioz.

Busoni, Ferruccio. — (s. a. Oper, Puccini, Musik) — MO 6, 9. — (E. J.), SMZ 64, 20. — Briefe u. Zeichnungen B.s, Voss. Ztg., Berlin 11. 10. 1924. — Ungedrucktes aus dem Nachlaß. BlS 5, 3. — (Band), NMZ 46, 2. — (Bekker), MdA 6, 9. — (Berger), MMR 54, 645. — (Chantavoine), M 86, 32 u. RM 5, 11. — (Dessoir), Voss. Ztg., Berlin 16. 5. 1925 u. P 5, 10. — (Gatti), RMI 31, 4. — (Heuß), ZM 91, 8. — (Pfohl), Mw 5, 6 f. — (Prechtl), Mel 4, 2. — (Weißmann), A 4, 8. — B., Südländer oder Nordländer (Leifs), NMZ 46, 4. — Zu B.s Volkstum (Zimmermann), NMZ 46, 8.

Butler, Charles, and the music of bees (Hayes), MT 66, 988.

Buya, Bianca Maria, s. Musik.

Byrd, William. — (Squire) (Fuller-Maitland) (Fellowes) (Cooper), Che 1923, 32.

C

Caccini, Giulio (Marchal), RM 6, 4 f.

Cadenz s. Kadenz.

Cadman, Charles Wakefield. — (Porte), Che 1924, 39.

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Musikkritik, Oper, Palestrina, Rundfunk, Takt, Thomas, Wagner.

Calvocoressi, M. D., s. Koechlin, Liszt, Mussorgsky, Satie, Stassof.

Cantarini, Aldo, s. Gesang, Musikbibliotheken.

Capell, Richard (Greville) Sb 5, 11 — s. a. Händel, Musikfeste.

Caplet, André. — D 2, 4. — (Coeuroy), Sb 5, 12.

Carrière, Paul, s. Atonalität, Schenker.

Carulli, G. — Neuausgaben u. Bearbeitungen des C.schen Lehrwerkes (Zuth), ZG 4, 3 ff.

Caruso, Enrico. — Sang C. nach typisch italienischer Methode? (Reinecke), ZM 92, 7/8. — C.s Kampf mit dem hohen B (Schwartz u. Petsch), AMZ 51, 47 u. 52, 2. 7.

Casella, Alfredo, and the Italian musical renaissance (Damerini), Sb 4, 4. — „A notte alta" per pianoforte ed orchestra (a. c.), P 6, 3. — C. als Dirigent (Rieti), A 5, 5/6. — C.s „Pezzi infantili" (Schmücker), Mel 4, 4. — s. a. Fauré, Musikfeste, Prag, Puccini, Ravel, Schönberg.

Castelnuovo-Tedesco, Mario, s. Florenz.

Casterra, Oscar, s. Musikkongresse.

Castle, L., s. Kirchenmusik.

Cellier, Alex., s. Übertragung.

Cembalo s. Klavier.

Cesardi, T. O., s. Oper.

Chalupt, René, s. Ravel.

Chanson s. Lied.

Chantavoine, Jean, s. Beethoven, Besprechungen, Busoni, Fauré, Ronsard.

Chapiro, Joseph, s. Wagner.

Chappar, H., s. Noten.

Chavannes, Puvis, et C. Franck (Bouyer), M 86, 51 f.

Cherubini, Luigi. — Ch.s dramatisches Erstlingsschaffen (Schemann), Mk 17, 9. — „Medea" in Erfurt (Hernried), NMZ 46, 14 u. AMZ 52, 13 u. S 83, 13. — Ch.s Medea. Stilkritische Betrachtungen (Strobel), NMZ 46, 13.

Chevalley, Heinrich, s. Musikfeste, Puccini.

Chiereghin, Salvino, s. Musik.

Chop, Max, s. Bruckner, Kind, Pfitzner, Rundfunk, Strauß, Wagner.

Chopin, Fréd. — Delacroix et Ch. (Bouyer), M 86, 34 f. — The malady of Ch.: a pianists standpoint (Brewerton), MT 66, 988. — Ch.

u. George Sand (Koch), Dresdener Anzeiger 16. 10. 1924. — Polacca in la bem. magg. (Perrachio), P 5, 10.

Choral ſ. Kirchenmuſik.

Chorgeſang (ſ. a. Dirigieren, Geſang). — Wettſtreitſorgen (J. E.), To 29, 2. — Aus dem amerikaniſchen Geſangvereinsleben (Baumann), SSZ 17, 5. — Die natürlich-reine Stimmung u. ihre Anwendung in Chorgeſang u. Orcheſter (Bohl), ChL 6, 4/5. — Sprechchor u. Chorgeſang (Brunck), DAS 25, 9. — Die Bedeutung des Chorgeſanges für die Arbeiterſchaft (Didam), DAS 25, 12. — Der deutſche Ch., ſeine Vergangenheit, Gegenwart u. Zukunft (Dietze), DAS 26, 3. — Das Deutſchtum der Sängerſchaft (Engelhardt), DS 17, 12. — Aufgabe, Zweck u. Ziel unſerer Geſangvereine (Fiegert), DS 17, 13 ff. — The Glasgow Orpheus Choir (Grace), MT 66, 987. — Der Arbeitergeſang u. die Muſikkultur unſerer Zeit (Guttmann), DAS 25, 11. — Tendenzlied u. bürgerliche Kunſt (Hentze), DAS 25, 12. — Deutſcher Männergeſang u. deutſches Volkslied (Herold), DS 17, 11. — Das Chorſingen (Hoffmann), MG 3, 4. — Geſangswettſtreite (Hoffmann), RMZ 25, 39/40. — Das neue deutſche Chorlied (Holle), NMZ 46, 20. — Der Männerchorgeſang u. die Gebildeten (Janoske), To 29, 22. — Chormeiſter, Künſtler, Sänger u. Sängerin (Kirch), DAS 26, 1. — Zweck u. Ziel des Verbandes akademiſch gebildeter Chorleiter Rheinlands (Lorent), ChL 6, 6. — Der deutſche Männerchor (Oehlerking), ChL 6, 4/5 ff. — Zur Reform des Ch. (Pfannenſtiel), ChL 6, 2. — Geſangverein u. Gottesdienſt (Pohl), SG 46, 7 ff. — Schwierigkeiten im Vokalſatze (Prümers), DS 17, 13. — Die kulturelle Bedeutung der Männergeſangvereine (Schichtel), DS 16, 22. — Über Chorwirkungen u. anderes (Schmidt), To 29, 13. — Was iſt zu tun, um unſere Chöre auf eine höhere Stufe künſtleriſcher Leiſtungsfähigkeit zu bringen? (Schwarzrock), DAS 26, 7. — Die Spanienfahrt des Männerchors Zürich (Thomann), SMZ 65, 14 f. — Vom deutſchen Männergeſang (Werlé), HfS 19, 23 f. — Einiges über Leitung von Männerchören (Werner), RMZ 25, 39/40. — Vereinfachung ... der Geſangproben (Widmann), MS 55, 3 f. — Unſere Chorleiter (Zeller), ChL 5, 8. — Unſere Chorleiter (Zeller), Der Chormeiſter als Erzieher der Sänger ... (Sauerbeck), Chormeiſtertag in Hagen (Prümers), Chormeiſterkurſe (Schlicht), DS 17, 10.

Chromatik ſ. a. Tonalität.

Cimaroſa, Dominico. — (Walter), A 4, 11/12.

Clark, F. Stephen, ſ. Hull, Muſikkritik.

Claſſen, Joſef, ſ. Rundfunk.

Clementi, Muzio. — Zur Geſchichte von C.s Sonatinen op. 36 (Unger), AMZ 46, 5.

Clements, E., ſ. Muſik.

Cloſſon, Ernſt, ſ. Mahillon.

Clyne, Anthony, ſ. Berlioz, Muſik.

Coates, John (Grew), Sb 4, 3.

Coeuroy, André, ſ. Caplet, Fauré, Ibert, Melodrama, Muſik, Nerval, Paris, Ravel, Weber.

Cole, Erneſt D., ſ. Scharwenka.

Collet, Henri, ſ. Muſik.

Collins, H. B., ſ. Taverner.

Coltellini, Celeſte, una celebre cantante livornese del settecento (Bonaventura), MO 6, 9.

Conrad, Joſeph, and music (Jean-Aubry), Che 6, 42.

Cooper, Gerald, ſ. Byrd.

Copland, Aaron, ſ. Fauré.

Cornelius, Peter (K. W.), SG 46, 12. — (Dahlke), HfS 19, 18. — (Ertel), BP 2, 6. — (Fröhlich), SBeK 56, 4. — (Guttmann), DAS 25, 12 f. — (Kühn), Germania, Berlin 25. 12. 1924. — (Loſſen-Freytag), NMZ 46, 6. — (Meyer), Frankfurter Zeitung 24. 12. 1924. — (Oehlerking), EK 1924, 34. — (Philipp), Mw 4, 12. — (Scharnke), O 2, 2. — (Schipke), Sti 19, 3. — (Wetz), ZM 91, 12. — (Wittko), Leipziger Neueſte Nachrichten 25. 12. 1924. — C. u. Wagner (Braaſch), ChL 6, 3. — C. in Weimar (Cornelius, C. M.), Mk 17, 3 u. AMZ 51, 43. — C.s Opern (Kroll), NMZ 46, 6. — C. u. Wagner (Krone), Hannoverſches Tageblatt 23. 10. 1924. — C. in Berlin (Meyer), Voſſ. Ztg., Berlin 13. 12. 1924. — C. als kirchlicher Tonſetzer (Wallner), Allgemeine Rundſchau, München 18. 12. 1924. — Welche Werke von C. tragen für alle Zeiten lebenskräftige Keime in ſich? (Weigl), NMZ 46, 6.

Corrodi, Hans, ſ. Tonarten.

Cortolezis, Fritz, ſ. Oper.

Cotton, G. M., ſ. Vortrag.

Couperin, Fr. — Les Messes d'orgue de C. (Teſſier), RM 6, 1. — Les pièces de clavecin de C. (Teſſier), RM 6, 7.

Courville, Xavier de, ſ. Quinault.

Courvoiſier, Walter (ſ. a. Muſikfeſte). — (Burgartz), RMZ 26, 5/6.

Cremer, Ernſt, ſ. Mattieſen.

Crome, Fritz, ſ. Muſik, Oper.

Cunz, Rolf, ſ. Muſik, Muſikfeſte, Oper.

Curwen, Kenneth, ſ. Varèſe.

Curzon, Henri de, ſ. Mozart, Salieri, Viotti.

D

Dahlke, Ernſt, ſ. Cornelius, Dortmund.

Dahms, Walter, ſ. Geſang, Muſik, Oper, Puccini.

Damerini, Adelmo, ſ. Caſella.

Dankert, Werner, ſ. Bach.

Danyel, John (Heſeltine), MT 66, 986.

Danzig (ſ. a. Paſſion.)

Darmſtadt. — Darmſtädter Tonkunſt (Sonne), He 4, 29.

Daube, Otto, ſ. Wagner.

Dauffenbach, Wilhelm, ſ. Farbe, Mimeſis, Wolf.

David, Karl Heinrich, ſ. Oper.

Davies, Fanny, ſ. Schumann.

Davies, Walford, as composer (Antcliffe), Sb 5, 2. — ſ. a. Muſik.

Dearmer Geoffrey, ſ. Kirchenmuſik.

Debuſſy, Claude, and others on Sullivan, D. and some Italian musicians (de Ternant), MT 982 u. 979.

Decſey, Ernſt, ſ. Bruckner.

Della Corte, Andrea, ſ. Salieri, Toscanini.

Dénéréaz, Alex., ſ. Harmonie.

Denkmäler deutſcher Tonkunſt, ihre Wiedererweckung (Abert), Voſſ. Ztg., Berlin 14. 3. 1925.

Dent, Edward J., ſ. Geſang.

Des Courdres, Richard, ſ. Laugs.

Desderi, Ettore, ſ. Boſſi, Wolf-Ferrari.

E

F

Fasnacht, Fastnachtsmusik (Ewens), DVo 1925, 2.
Fauré, Gabriel. — (Auric), RM 6, 2. — (Casella), P 5, 12. — (Chantavoine), M 86, 46. — (Cœuroy), Mk 17, 4 u. Sb 5, 8. — (Dukas), RM 6, 2. — (Paychère), SMpB 13, 23. — (Schmitt), Cbe 6, 43. — F., a neglected master (Copland), MQ 10, 4.
Faustini-Fasini, Eug., s. Fago.
Fedeli, Vito, s. Spontini.
Feilke, Carl, s. Gesang.
Feinberg, Samuel (Belaiev), Sb 5, 11.
Felber, Erwin, s. Besprechungen, Musik, Oper, Schönberg, Wien.
Felber, Rudolf, s. Musik, Musikfeste, Schreker.
Fellerer, Karl Gustav, s. Musikbibliotheken, Palestrina.
Fellowes, Edmund H., s. Byrd.
Ficker, Rudolf, s. Musik.
Fiedler, H. G., s. Schubert.
Fiegert, J., s. Chorgesang.
Film (s. a. Kino). — Musikalische Probleme des Films (Bagier), Mk 17, 5.
Finke, Fidelio (Rychnovsky), A 5, 5/6.
Fischer, Grete, s. Besprechungen.
Fischer, Hans, s. Besprechungen, Oper.
Fischer, J., s. Besprechungen.
Fischer, Josef L., s. Pfitzner.
Fischer, Ludwig, s. Oper.
Fischer, Wilhelm, s. Besprechungen.
Flechtner, Hans Joach., s. Oper.
Fleischer, Oskar, s. Sphären.
Fleischmann, Hugo R., s. Mahler, Musik.
Flesch, Carl. — (Grünberg), Mk 17, 2.
Fleury, Louis, s. Kammermusik, Schönberg.
Fleury, P. Wyatt, s. Flöte.
Flöte. — Zeitgenöss. Musik für Flöte (Bartuzat), RMZ 25, 43/44. — Music for two flutes without Baß (Fleury), ML 6, 2. — De fluit weder als Soloinstrument (Lichtenstein), Mc 5, 1.
Flood, W. H. Grattan, s. Bruster, Moore, Mundy, Musikinstrumente, Parsons, Selby, Thorne, Westcote.
Florenz. — Lettera da Firenze (Castelnuovo-Tedesco), P 6, 2. 5. 7.
Flotow, Friedrich von. — „Fatme" in Neubearbeitung (Westermeyer), S 83, 11.
Fontreuter, Adalbert, s. Humperdinck.
Form (s. a. Beethoven, Melodie, Gesang). — Formprobleme neuerer Instrumentalmusik (Günther), Mel 4, 11. — Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform (Helfert), AfM 7, 1: — Formprobleme der neuen Musik (Kallenbach), DK 1, 20. — Der musikalische Formbegriff (Kurth), Mel 4, 7/8. — Mischformen (Mersmann), Mel 4, 6. — Das Geheimnis der Form. Betrachtungen über Palestrinas Melodik (Pfannenstiel), MG 2, 5 f.
Fornerod, Aloys, s. Musik.
Forsyth, Cecil, s. Gounod.
Foß, Hubert, J., s. Klavier, Musikfeste.
Fournol, Etienne, s. Smetana.
Fowles, Ernest, s. Besprechungen.
Franck, César (s. a. Chavannes). — F. and his opus I in England (de Ternant), MT 66, 989.
Franckenstein, Clemens v., s. Oper.
Frank, Marco, s. Oper.
Franke, Leopold, s. Musik.
Frankfurt a. M. — Krisen und Entwicklungen im Frankfurter Musikleben (Holde), AMZ 51, 44.
Franz, Richard, s. Bruckner.
Franziskus von Assisi. — Die Franziskus-Legende in der Musik (Gysi), AMZ 52, 18.
Frau. — The woman in music (Pert), Sb 5, 2.
Frati, Ludovico, s. Farinello.
Frerichs, Elly, s. Orgel.
Frey, Martin, s. Riemann, Takt.
Freyhan, Max, s. Drama.
Friedlaender, Max, s. Besprechungen.
Friedland, Martin, s. Besprechungen, Bruckner, Juristisches, Lied, Musikkritik, Oper, Schönberg, Wagner.
Friedmann, Ignace. — The pianoforte works of F. (Beard), Sb 4, 6.
Friedmann-Braun, Felix, s. Wagner.
Friedrichs, Elsbeth, s. Musik.
Frimmel, Theodor, s. Beethoven.
Fröhlich, Paul, s. Cornelius.
Frömbgen, Hanns, s. Tanz.
Froggatt, Arthur T., s. Musikausstellungen.
Frotscher, G., s. Besprechungen.
Frottole s. Lied.
Fueter, Eduard, s. Heine, Klarinette.
Fuller-Maitland, J. A., s. Byrd, Gibbons.
Funkstunde, s. a. Juristisches.

G

Gabler, Karl, s. Oper.
Gablenz, Ottoheinz v. d., s. Brahms.
Gabriel, R., s. Gesang, Musikfeste.
Gahlbeck, Rudolph, s. Farbe.
Gál, Hans, s. Musikfeste.
Gambke, Fritz (Bauer), DK 1, 22.
Garcia, Manuel (Müller), ChL 6, 2.
Gardiner, George, s. Bach.
Gardner, R. E. B., s. Musik.
Gaßmann, Ernst, s. Petyrek.
Gatti, Guido M., s. Boito, Busoni, Malipiero, Musik, Wagner.
Gatty, Nicholas (Anticliffe), Sb 4, 3.
Gaul, Harvey B., s. Teufel.
Gebhardt, Martin (J.), To 29, 10.
Gehring, Jakob, s. Schumann.
Geige (s. a. Violine). — Geigenkunde, Geigenbau u. Geigenhandel (Badermann), MI 6, 18. — Die Darmsaitenfabrikation (Drechsel), DMZ 56, 12. — Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau 1924 (Großmann), DIZ 26, 1 ff. — Altdeutsche Geigen (Martell), DMZ 56, 15 f. — Beiträge zur Geigenkunde (Möckel), G 1, 1 ff. — Ein neues Verfahren, die Wölbungen alter u. neuer Streichinstrumente graphisch festzuhalten (Möckel), G 1, 2. — Ergebnisse meiner chemischen Untersuchungen des altitalien. Geigenlacks (Reche), DMZ 56, 10. — Quelques considérations sur mon métier (Vidoudez, luthier), SMpB 14, 5 ff. — Il segreto dalla vernice nella liuteria classica (Zanier), RMI 31, 4.
Genée, Richard. — (Urban), MfA 217.
Gennrich, Friedrich, s. Lied.
Gensel, Walter M., s. Hansmann.
George, André, s. Poulenc, Roland-Manuel.
Gerber, Rudolf, s. Mozart.
Gerhartz, Karl, s. Violine.
Gerstlé, Henry S., s. Medtner.

Gesang, Gesangsmusik (s. a. Caruso, Chorgesang, Klavier, Musikunterricht). — Über Atemstütze, Anschlagspunkte (Becker), Sti 19, 7. — The Aria (Berger), MMR 55, 652. — The prima donna (Berger), MMR 55, 654. — Die Bedeutung des Gesanges in der musikalischen Gegenwartskultur (Blessinger), He 5, 29. — The tenor and his songs: a complaint (Brewerton), MT 979. — Italienische u. deutsche Baritone (Bruns), AMZ 52, 25f. — Esiste il maestro di canto? (Cantarini), MO 6, 11. — Der Belcanto (Dahms), VKM 39, 10. — On the composition of English songs (Dent), ML 6, 3. — Stimm- u. Spracherziehung (Drach), DS 16, 3/4. — Le chant moderne, sa matière, sa nature, sa forme et ses moyens (Duhamel), RMI 32, 1f. — Die erste Etappe der idealen Schulung (Erben), Sti 19, 1. — Deutsch u. italienisch im Gesang (Feilke), SSZ 17, 9. — Der künstlerische Vortrag (Gabriel), DS 17, 12. — Gesture in song (Greville), Sb 4, 11. — Organische Deutung des Gesangstones (Handke), Sti 19, 5. — Quels sont les principes essentiels à observer dans l'enseignement du chant? (Heim-Russinger), SMpB 14, 13. — Stimmhafte u. stimmlose Konsonanten (Heinrich), Sti 19, 9. — Die Silbengrenze im deutschen Sange (Heinrich), Sti 19, 10/11. — Sprachbildung in Arbeitergesangvereinen (Hentze), DAS 26, 5 u. 6. — Wie singe ich? (Hirschmann), SG 47, 4. — Rhetorik-Gesangskunst (Janetschek), Sti 19, 6. — Stimmmängel, Singfehler u. Sängerunarten (Janetschek), Sti 19, 2. — Was muß der Chorsänger von der Gesangskunst wissen? (Janetschek), Sti 19, 8. — Stimmforschung u. Stimmbildung (Klunger), NMZ 46, 12. — The song-cycle in England: some early 17th century examples (Mark), MT 66, 986. — Physiologie des Kunstgesanges (Mauck), Germania, Berlin 18. 2. 1925. — Aus der klassischen Vokalpolyphonie (Müller), GBl 48, 5/6. — Vokale Melodik (Pfannenstiel) u. (Bohl), ZM 91, 12 u. 92, 3/4. — Welchen Wert haben Relaxierungs-Übungen im Kunstgesangstudium? (Reichelt), S 82, 45. — Das bewußte Singen (Reinecke), NMZ 46, 16. — Singen in bewegter Luft (Schilling), Sti 19, 2f. — „Einregister" (Schmitz), Sti 19, 3. — Chansons d'Italie (Schneider), M 86, 9. — Abbau u. Aufbau der Stimmtechnik (Schwartz), AMZ 52, 4. — Die Polarität der Gesangstechnik (Schwartz), AMZ 52, 19f. — Vokal- und Instrumentalmusik (Thiel), DAS 25, 9. — Zur Formsystematik der tertierten Musik (Torbé), MdA 6, 10. — Die Stimme als Instrument (Wethlo), Sti 19, 7. — Über den Stimmumfang (Zumsteeg), Sti 19, 4.

Gesangbuch s. Kirchenmusik.

Geutebrück, Robert, s. Lied.

Gibbons, Orlando. — (Fuller-Maitland), Che 6, 46. — (Hadland), MMR 55, 653.

Gibbs, Arthur. — The Ballads of the four seasons. P 5, 11.

Gigler, Herbert Johannes, s. Musik.

Gigli, Benjamino. — (Pisling), Mk 17, 2.

Gil-Marchex, Henri, s. Musikfeste, Ravel.

Gillet, M.-S., s. Musik.

Gilman, Lawrence, s. Symphonie.

Ginsburg, S., s. Musikwissenschaft, Schreker.

Giordano, Umberto, s. Oper.

Gitarre (s. a. Carulli, Laute, Molitor, Rosanelli, Sor). — Pressestimmen über Gitarrkonzerte, ZG 4, 7. — G.-Virtuosentum (Buek), Gf 26, 5/6. — Die G. in Argentinien (Buek), Gf 26, 3/4. — Grundlegende Flageolettübungen (Janu), ZG 4, 4. — Bemerkungen zur Entwicklung der Gitarremusik (Prusik), ZG 4, 1.

Glebow, Igor, s. Mjaskowsky, Musik.

Glinski, Mateusz, s. Musik.

Glocken, Schweizer (H. B.), EMZ 18, 11.

Gluck, Ch. W. — Eine neue deutsche Bearbeitung der „Iphigenie auf Tauris" von Gian Bundi (Albert), Mk 17, 2. — Ein Frankfurter Szenar zu G.s Don Juan (Bacher), ZfM 7, 9/10. — G. u. Mingotti in Dresden (Müller), Dresdener Anzeiger 21. 11. 1924. — G.s Entwicklung zum Opernreformator (Vetter), AfM 6, 2. — G.s Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique (Vetter), ZfM 7, 6.

Goddard, Scott, s. Boult, Musik, Quilter, Ravel, Roland-Manuel.

Göhler, Georg, s. Haydn.

Goehr, Walter, s. Musikfeste.

Göring, H., s. Lewin.

Görlitz. — Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt G. (Gondolatsch), AfM 6, 3ff.

Goethe, J. W. v. (s. a. Brahms, Zelter). — G.s Singspiele in der klassischen Musik (Hirschberg), ZM 92, 7/8. — Musicalità di G. (Liuzzi), P 6, 6. — G. u. die Musik (Martell), SSZ 17, 8. — Ein neuer G.-Fund (Schade), A 5, 3.

Göttig, Willy Werner, s. Oper, Zilcher.

Goetz, Hermann (s. a. Oper). — Das Urbild von G.s „Widerspenstiger" (Hernried), S 82, 41. — G. u. seine „Widerspenstige" (Kruse), MfA 218.

Goetze, Alfred, s. Spontini.

Goller, V., s. Besprechungen, Musikinstitute.

Golther, Wolfgang, s. Neubeck.

Golücke, Adolf, s. Musikvereinigungen.

Gondolatsch, Max, s. Görlitz.

Goodwin, Felix, s. Bliß, Laurence.

Goossens, Eugène (Bueßt), Sb 4, 12.

Gotthelf, Felix, s. Wagner.

Gottschalk, R., s. Luther.

Gounod, Ch. — The first performance of G.s „Redemption" (Forsyth), ML 6, 1.

Grace, Harvey, s. Chorgesang, Holst.

Graef, Otto A., s. Farbe.

Gräflinger, Adolf, s. Bruckner.

Gräflinger, Franz, s. Bruckner.

Gräner, Georg, s. Bruckner, Jazz, Liszt, Orgel.

Graf, Max, s. Bruckner, Schönberg.

Grahl, Heinrich, s. Tonbewußtsein.

Grainger, Percy A., s. Jazz.

Grammophon (s. a. Musikkritik). — Das G. und ich (Wolfsthal), Or 2, 11.

Grand-Carteret, John, s. Paris.

Grant, J. P., s. Musik.

Granzow, Gerhard, s. Schönberg.

Grawert, s. Berlin.

Gray, Cecil, s. Warlock.

Greeff, Paul, s. Hören.

Green, L. Dunton, s. Mahler.

Gregor, Joseph, s. Musikfeste.

Gregorianischer Gesang, s. Kirchenmusik.

Greiner, Albert, s. Musikunterricht, Tonwort.

Greißle, Felix, s. Schönberg.
Greß, Richard (Krießmann), Deutsches Musikjahrbuch, 1923.
Greville, Ursula, s. Capell, Gesang, Legge, Musik, Pitt, Rundfunk, Salzedo, Stock, Tradition.
Grew, Eva Mary, s. Musik.
Grew, Sydney, s. Albeniz, Braham, Coates, Musikautomaten.
Grieg, E. — „Peer Gynt" at Oxford (Howes), MMR 55, 651.
Griesbacher, s. Mitterer.
Griffes, Charles T. (Peterkin), Che 1923, 30.
Grimm, Friedrich Karl, s. Vaudeville.
Grimme, Hans, s. Musik.
Groß, Wilhelm (Hoffmann), MdA 6, 9.
Großmann, Max, s. Geige.
Gruber, Fr. X., s. Mozart.
Gruenberg, Louis, s. Jazz.
Grünberg, Max, s. Flesch.
Grünfeld, Heinrich. — G 1, 2. — Voss. Zeitung, Berlin 18. 4. 1925.
Grünwald, Richard, s. Rüdinger.
Grunsky, Karl, s. Besprechungen, Bruckner, Konzert, Lied, Reinecke.
Günther, Felix, s. Smetana.
Günther, P., s. Kirchenmusik.
Günther, Siegfried, s. Besprechungen, Form, Hindemith, Oper, Schönberg.
Gui, Vittorio, s. Boito.
Gund, Robert, s. Brahms, Lied.
Gurlitt, W., s. Besprechungen.
Gutel, Maxim, s. Musik.
Gutheil-Schoder, Marie. — (Specht), Mk 17, 1.
Guttmann, Alfred, s. Chorgesang, Cornelius, Lied.
Guttmann, Oscar, s. Oper.
Gysi, Fritz, s. Franziskus, Oper, Puccini.

H

Haas, Hermann, s. Musik.
Haas, Josef. — (T.), RMZ 56, 9/10. — s. a. Kirchenmusik, Musikfeste.
Haas, Robert, s. Musikbibliotheken, Musikfeste, Oper.
Haas, Theodor, s. Bittner, Kauer, Laute, Schönberg.
Hába, Alois, s. Halbton, Musik, Viertelton.
Habel, Hans M., s. Oper.
Hadland, F. A., s. Gibbons.
Händel, G. F. (s. a. Musikfeste, Musikkongresse, Telemann). — H. und die Theaterprinzessinnen (Bauer), A 5, 7. — H.s „Semele" at Cambridge (Capell), MMR 55, 651. — Die Krise der H.-Renaissance (Epstein), Mel 4, 5. — Über H.s „Salomo", insbesondere die Chöre (Heuß), ZM 92, 6. — H.s Bedeutung für die Gegenwart (Leichtentritt), Die Zeit, Berlin 11. 2. 1925. — „Tamerlan" in Karlsruhe (Malsch), ZM 91, 10. — Die Neubelebung der Opern H.s (Noack), Mel 4, 3. — The influence of Handel on Victorian morals (Scott), Sb 4, 12. — George III., Handel, and Mainwaring (Smith), MT 979. — H.s „Semele" (Squire), MT 66, 984. — Göttinger Händelfestspiele (Steglich), ZM 91, 9. — H. u. die Gegenwart (Steglich), ZM 92, 6. — H.s „Xerxes" und die Göttinger H.-Opern-Festspiele 1924 (Steglich), ZfM 7, 1. — Die Wiedererweckung von „Tamerlan" (Stolz), AMZ 51, 39. — The charm of H. (Thatcher), MMR 55, 653. — H.-Renaissance in der Oper (Tischer), RMZ 25, 35/36. — „Xerxes" (Unger), A 4, 8. — „Tamerlan" in Karlsruhe (Voigt-Schweikert), NMZ 46, 2. — „Herakles" in Münster (Wenz), DK 2, 6/7.
Haenel, Erich, s. Oper.
Hänel, Walter, s. Arbeiter, Uthmann.
Hakemeyer, Heinz, s. Oper.
Halbton. — Das Entwicklungsstadium der Halbton- u. Vierteltonmusik (Hába), A 5, 5/6. — Die Grenze der Halbtonwelt (Klein), Mk 17, 4.
Halffter, Ernesto, (Salazar), RM 5, 11.
Halla, Ludwig, s. Segovia.
Halle, Fannina, s. Musik.
Hallema, A., s. Orgel.
Halm, August, s. Moll, Musikunterricht, Tonalität.
Halperson, Maurice, s. New York, Oper.
Hamburg (s. a. Oper). — H. als Musikstadt (Philipp), DK 1, 23/24. — H. u. die Musik (Pfohl), Deutsch. Musikjahrbuch, 1923. — Die Führer des musikal. Hamburg (Schmidt), DK 1, 23/24.
Hamerik, Ebbe, s. Oper.
Hammerschmidt, Karl, s. Meistersinger.
Handke, Robert, s. Gesang.
Handschin, Jacques, s. Musik, Rhythmus.
Hannover als Musikstadt (Klages), ChL 5, 8. — Bilder aus H.s musikalischer Vergangenheit (Werner), DS 16, 8.
Hansmann, Walter (Gensel), Or 2, 7.
d'Harcourt, R. et M., s. Musik.
Hardörfer, Anton, s. Weber.
Harfe. — Oriental relatives of the harp (Eichheim), E 4, 2. — The lore of the Welsh harp (Lewes), MT 979.
Harmonie. — L'harmonie moderne et les phénomènes d'ordre „complémentaire" (Dénéréaz), SMpB 13, 22. — Über Wert u. Bedeutung des harmonischen Dualismus (Pottgießer), AMZ 52, 15. — The nature of harmony (Shirlaw), MT 66, 989. — H. u. Kontrapunkt (Werner), MS 55, 4.
Harmonika, Die (Krasnopolski), A 5, 1.
Hart, Jerome, s. Dirigieren, Musik.
Hartl, Alois, s. Burgstaller.
Hartmann, Hans, s. Musikunterricht.
Hartmann, Rudolf, s. Beethoven, Kaun, Klavier, Konzert, Melodie, Oper, Partitur.
Harty, Hamilton. — A note on H.s „Irish" Symphony (Howes), MT 66, 985.
Hasse, J. A., s. Haydn.
Hasse, Karl, s. Bach.
Hauenschild, Wolfgang von, s. Bruckner, Dirigieren, Konzert, Tempo.
Hauer, Josef Matthias, s. Musik, Tropen.
Hauer, Walter, s. Musikunterricht.
Hausegger, Siegmund v., s. Bruckner.
Hausmusik (s. a. Konzert). — (Elsaeßer), RMZ 25, 33/34. — Wegweiser durch die Hausmusik (Hoffmann), MG 3, 4. — H.-pflege u. Musikkultur (Lossen-Freytag), He 4, 52. — Alt-Wiener H. (Pilz), ZG 4, 5. — Religiöse H. (Unger), DVo 1925, 4.
Haydn, Joseph (s. a. Mozart). — (Lange), BfM 1, 8. — Was ist von dem Sinfoniker H. zu lernen? (Göhler), ZM 91, 11. — H. u. Hasse (Landshoff), Münchener Neueste Nachrichten.

J

Janáček, Leo (s. a. Oper). — (Walter), Mb 1, 4.
Janetschek, Edwin, s. Bach, Gesang, Musikunterricht.
Jann, Karl, s. Lied.
Janoske, Felix, s. Chorgesang.
Janu, Franz, s. Gitarre.
Japke, Walter, s. Wetz.
Janicsek, Julius, s. Volksgesang.
Jaques-Dalcroze. — La musicalité dans la rhythmique de J.-D. (Koechlin), M 87, 12.
Jaritz, Fritz, s. Propaganda.
Jarnach, Philipp, s. Musik.
Jasser, Josef, s. Musik.
Jazz. — (s. a. Saxophon). — (Austin), ML 6, 3. — Der Jazzrausch (Gräner), DMZ 56, 26. — (Saerchinger), (Grainger), als Form u. Inhalt (Jemnitz), als Ausgangspunkt (Gruenberg), u. die nordamerikanische Negermusik (Milhaud), MdA 7, 4.
Jean-Aubry, G., s. Conrad, s. Falla, s. Musikfeste.
Jemnitz, Alexander, s. Jazz, Musik.
Jenaer Liederhandschrift, s. Lied.
Jensch, Georg, s. Mussorgsky.
Jeritza, Marie. — (Bienenfeld), Mk 17, 1.
Jmmohr, Gertrud, s. Besprechungen.
Impressionismus der Musik (Bücken), Voss. Ztg., Berlin 27. 9. 1924. — J. u. Geistesgeschichte (Reusch), MG 3, 2.
Improvisieren. — (s. a. Lied).
Incagliati, M., s. Oper.
d'Indy, Vincent. — (Landormy), Che 6, 48.
Instrumentalmusik (s. a. Form). — Grundfragen der neueren Instrumentation (Erpf), Mel 4, 11. — Thoughts on instrumental music (Mendl), Che 1923, 31.
Interpretation, The éthics of (Lyle), MMR 54, 645.
Joachim, Heinz, s. Besprechungen.
Joachim, Joseph, s. a. Brahms.
Jöde, Fritz, s. Mozart, Musikunterricht.
Jolles, Heinz, s. Konzert.
Jordan, Wolfgang, s. Wagner.
Josquin. — Les motets de Josquin des Près (Tiersot), M 87, 30 f. — Anmerkungen zur Kunst J.s u. zur Gesamtausgabe seiner Werke (Werner), ZfM 7, 1.
Joß, Kurt, s. Musikbibliotheken.
Iselin, Isaak. — J.s „Pariser Tagebuch" als musikgeschichtl. Quelle (Müller), ZfM 7, 9/10.
Isenmann, Karl (Sendele), SSZ 17, 6.
Ittel, Edgar, s. Bizet, Pedrell.
Jude. — Juifs et musique juive, D 2, 5.
Jugendmusik, s. Spielmannsmusik.
Juristisches. — Müssen Engagementsverträge von beiden Kontrahenten gehalten werden? [Eine Rundfrage], SMpB 13, 21 f. — Funkstunde gegen Verband der konzertierenden Künstler (Friedland), DS 17, 13 u. AMZ 52, 23/24. — Sind unsere Meisterwerke vogelfrei? (Levi), AMZ 51, 48. — Aufführungsrecht (Mäding), SSZ 17, 7. — Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber der Radiophonie (Naef), SMpB 14, 9. — Der Streik der Breslauer Theatermusiker (Riesenfeld), S 83, 16 u. Or 2, 11. — Der Rundfunk u. der Podiumkünstler (Rosenberger), AMZ 52, 9. — Rundfunkoper u. Normalvertrag (Rosenmeyer, Wolff, Mewius, Schlesinger), NW 53, 21 u. 54, 4. 5. 7. — Vom musikalischen u. literarischen [schweizerischen] Aufführungsrecht (Vogler), SMZ 65, 11. — Du droit d'exécution d'œuvres littéraires et musicales (Vogler), SMpB 14, 12.
Iwanow-Boretzky, M., s. Musikwissenschaft.

K

Kadenz, s. Konzert.
Kahl, Willi, s. Besprechungen, Musikfeste.
Kahn, Robert (Diesterweg), AMZ 52, 30/31.
Kahn, Maximo José, s. Musik.
Kalisch, Alfred, s. Strauß.
Kallenbach, Lotte, s. Form, Hören, Musik, Musikkongresse.
Kallenberg, Siegfried, s. Atonalität, Besprechungen, Musik, Theater.
Kaolmiris, Manolis, s. Musik.
Kammermusik. — (Koletschka), ZG 4, 4. — Chamber music for wind instruments (Fleury), Che 1924, 36 f. — Certain questionable tendencies in modern chamber music (Pierce), MQ 11, 2.
Kantoreien, s. Kirchenmusik.
Kapp, Julius, s. Besprechungen, Křenek, Oper, Pfitzner, Puccini, Schreker, Strauß, Strawinsky, Verdi, Wagner, Weber.
Karlsruhe. — Theater u. Konzert in K. (Schorn), S 83, 23.
Kastalsky, A. — My musical career and my thoughts on church music (Kastalsky), MQ 11, 2.
Kastner, Rudolf, s. Schönberg, Schreker.
Katz, Erich, s. Krenek, Tonart.
Kauer, Ferdinand, 1751—1831 (Haas), NMZ 46, 12. 13.
Kaul, Oskar, s. Waßmuth.
Kaun, Hugo. — (Hönig), DS 16, 10. — Regiebemerkungen zu „Der Fremde" (Hartmann), Sc 15, 8.
Kehl Wilhelm, s. Klavier.
Keller, Hermann, s. Ästhetik, Bach, Noten, Takt.
Kellner, Otto, s. Senefelder.
Kelterborn, Louis (Bürki), RMZ 25, 29/30.
Ketter, Richard, s. Volksmusik.
Keußler, Gerhard v. — (Nettl), NMZ 46, 19 u. Mw 5, 2. — (Weiß-Mann), NMZ 45, 10. — (v. Wolfurt), Die Zeit, Berlin 11. 2. 1925 — K.s Dmoll-Symphonie (Nettl), Mw 5, 1. — K.s „Zebaoth" (Pfohl), Mw 5, 2. — K. als Liederkomponist (Schaub), Mw 5, 2. — „Jesus von Nazareth" (Schumann), Voss. Ztg., Berlin 14. 2. 1925 u. (Steinhagen), S 83, 8. — s. a. Besprechungen, Mozart, Sinfonie.
Keyfel, Ferdinand, s. Heger, München.
Kickton, Erika, s. Musik.
Kiel als Musikstadt (Bessell), NMZ 46, 17. — Kiels Musikleben einst und jetzt (Orthmann), AMZ 52, 23/24.
Kienzl, Wilhelm. — „Hassan der Schwärmer" in Chemnitz (Ur.), DMZ 56, 11.
Kieslich, Bernhard, s. Musikfeste.
Kilian, s. Beethoven, Wagner.
Kind. — Produktiv musikalisches Schaffen des Kindes (Bockemühl), He 5, 31. — Kind u. Musik (Chop) (Leichtentritt) (d'Arguto), BP 1, 15. 17. 22.
Kino (s. a. Film). — Art and the peep-show (Austin)) Che 6, 41. — Die Musik zum Film

(Bloetz), S 83, 15. — Cinema music and its future (Tootell), Che 1924, 38.

Kinsky, Georg, s. Moreck, Musikinstrumente. — Musiksammlungen.

Kirch, A., s. Chorgesang.

Kirchenmusik (s. a. Hausmusik, Kastalsky, Kretzschmar, Lübeck, Orgel, Tonwort). — Der liturgische Kursus in der Akademie für Kirchen- u. Schulgesang KiM 5, 59. — Der deutsche Gesang u. der katholische Gottesdienst (Bäuerle), MD 13, 1. — Die liturgische Herbsttagung in Maria-Laach (Baltin), MS 55, 1. — The chorale (Castle) MMR 54, 645. — The fall and rise of the hymn tune (Dearmer), ML 6,1. — Melodramatisches in der K. (Drinkwelder), MD 12, 4. — Über kirchenmusikal. Stil (Drinkwelder), MS 55, 4. — Die kirchliche Musik als dienende Segensmacht (Drömann), SBeK 56, 3. — Der Choralgesang u. seine wichtigsten gesangstechnischen Grundlagen (Enders), MD 13, 1 f. — Zum Tempo u. Rhythmus der Choralgesänge (Günther), KiM 5, 60. — Gedanken über die kirchenmusikalische Produktion der Gegenwart (Haas), MS 55, 2. — Accentus and concentus (Hughes), MT 66, 983. — Rückblick-Ausblick (Kromolicki), MS 55, 1. — Moderne K. (Kurthen), GBl 48, 5/6. — Die Stellung der Kirchenmusik im Rahmen der musikalischen Kunst (Lechthaler), MD 13, 1. — Jung-Österreich in der Kirchenmusik (Moißl), MD 12, 4 u. MdA 6, 9. — Zur Editionstechnik bei Kirchenmusikwerken der klassischen Vokalperiode (Müller), MD 13, 2. — Über das deutsche Kirchenlied (Müller), GBl 48, 7/8. — Peintures murales de musique liturgique (Raugel), RM 6, 5. — Kirchenmusikpflege von der Reformation bis heute (Schaun), EK 1925, 37. — Stil u. Aufgabe der gottesdienstl. Musik in der evangel. Kirche (Schmidt), KiM 6, 64. — Le quatrième centenaire du cantique protestant (Schneider), SMpB 14, 4. — Alter u. neuer Caecilianismus (Schnerich), Voss. Ztg., Berlin 3. 1. 1925. — The performance of Elizabethan church music (Statham), MT 978. — Kirchenmusik u. Liturgie (Stock), MS 55, 3. — Alter u. neuer Stil. Unter besonderer Berücksichtigung des Messekomponisten Bruckner (Stockhausen), GBl 49, 1/2. — Der gregorianische Gesang als liturgisches u. musikalisches Kunstwerk (Wagner), GBl 48, 3/4. — Das älteste Sanktgallische Gesangbuch (Wagner), MS 55, 5. — Das Media vita (Wagner), GBl 48, 9/10. — Zum Organum Crucifixum in carne Wagner), AfM 6, 4. — Was bedeutet die neue liturgische Bewegung für die Kirchenmusik (Weißenbäck) MD 13, 2. — Aus dem Lande der Kantoreien. Musikgeschichtl. Bilder aus der Reformationszeit (Werner), Bitterfelder Tageblatt 1924, Nr. 215—223. — Was kann seitens der Gemeinden geschehen, um das Erbe der Reformation auf dem Geb. d. Kirchenliedes zu wahren? (Werner), KiM 5, 59. — Eine kirchenmusikal. Adventsbetrachtung (Widmann), MS 55, 1. — Der Osterfestkreis (Wintersig), MS 55, 3. — Das evangel. Gesangbuch in Vergangenheit u. Zukunft (Wolf), Jahrbuch Peters 31. — Zur metrisch-rhythmischen Grundgestalt unserer Choralmelodien (Zimmermann), NMZ 46, 13.

Kirsch, Ernst, s. Schneider.

Kitchener, Frederick, s. Orgel.

Klages, Adolf, s. Hannover.

Klais, Hans, s. Orgel.

Klaren, Georg, s. Lied.

Klarinette. — De clarinet, Mc 5, 4 ff. — Die Notierung der Klarinetten in der älteren französischen Oper (Fueter), SMZ 65, 13.

Klassiker-Ausgaben (Veidl), A 5, 3.

Klavier (s. a. Musikautomaten, Oper, Viertelton). — Über das Viertelton-Klavier (Anders), He 4, 41. — To play the piano (Berger), MMR 55, 653. — Zur Geschichte des Klavierspiels (Biehle), NMZ 46, 7. — La decadenza dell'arte pianistica (Emerich), P 6, 6. — Methoden u. Resultate. Ein Schlußwort (Ernest), AMZ 51, 47. — Die Tonbildung auf dem Klavier (Ernest), DTZ 23, 400/401. — The pianola in modern music (Evans), Che 1924, 38. — The art of accompanying songs (Foß), MT 981 ff. — Der moderne Klavierauszug (Hartmann), NMZ 46, 2. — Kl.-Auszug oder Kl.-Partitur? (Hartmann), S 83, 19. — Konzertflügel oder Cembalo? (Hiller), DTZ 26, 15. — Der moderne Opernauszug (Kehl), AMZ 52, 22. — Die Tonbildung auf dem Klavier (Kreutzer), DTZ 23, 396. — Ist der Pianist ein Schwerarbeiter? (v. Leinburg), NMZ 46, 16. — Moors Duplex-Klavier (Lendvai), Voss. Ztg., Berlin 27. 9. u. 1. 11. 1924. — Zur Frage der technischen Probleme im Klavierunterricht (Matthes), SMpB 14, 6. — Some mental aspects of pianoforte practice (Merrick), MMR 54, 644. — Die erste Klavierstunde (Pfannenstiel), MG 3, 4. — Causeries sur le jeu du piano (Philipp), M 87, 10. — Quelques réflexions sur l'enseignement du piano (Philipp), SMpB 13, 20. — Deutsche Klavierliteratur in Spanien (Reiff), NMZ 46, 1. — Das Viertelton-Klavier (Richard), DAS 25, 8. — Vom Klavierschreck. Eine Antwort an Ernest (Roner) (Ernest), SMpB 13, 24 u. 14, 2. — Über Klavierspiel (Schramm), AMZ 52, 2. — Das Cembalo und sein Spieler (Steinmüller), WM 826. — Ist Klarheit des technischen Wollens unkünstlerisch? (Tetzel), DTZ 23, 402. — Über Klavierspiel (Wehle), AMZ 52, 6. — Die Entwicklung des Pedals (Ziegler), NMZ 46, 1.

Kleemann, Hans, s. Musik.

Kleiber, Erich, (Spitzer), A 5, 5/6.

Klein, Fritz Heinrich, s. Halbton.

Klein, Hermann, s. Reszke.

Klenau, Paul v. (s. a. Oper). — (Bechert), Sb 5, 8.

Klingsor, Tristan, s. Ravel.

Kluge, Karl, s. Böhme.

Kluger, Josef, s. Bruckner.

Klunger, Karl, s. Gesang.

Knab, Armin (Weiß-Mann), Mw 5, 7.

Knappertsbusch, Hans (Marsop), NMZ 46, 12.

Knapstein, Heinrich (Laven), NMZ 46, 10.

Koch, Georg, s. Chopin.

Koch, Markus, s. Musikkongresse, Tonwort.

Koczirz, Adolf. — (Blümml), ZG 4, 5 ff. — u. ZfG 4, 8. — s. a. Blümml, Laute, Zeitlinger.

Köchel, Ludwig v. (Müller), DMZ 56, 4.

Koechlin, Charles. — K.s instrumental works (Calvocoressi), ML 5, 4. — s. a. Jaques-Dalcroze.

Kögler, Herrmann (M. U.) DMZ 56, 18. — K.

als Männerchorkomponist (Petzold), DS 16, 20. — (Roese), Deutsches Musikjahrbuch, 1923.
Köln. — Die Musikstadt K. (Jacobs), Deutsches Musikjahrbuch, 1923.
Költzsch, Hans, s. Lied.
Kolb, Annette, s. Dirigieren.
Koletschka, Karl, s. Kammermusik, Musik, Vortrag.
Konody, P. G., s. Farbe.
Konta, Robert, s. Oper, Wien.
Konzert (s. a. Kadenz, Rundfunk). — Der Wechsel von Taktart, Tempo u. Rhythmus bei der Zusammenstellung von Vortragsfolgen (Anacker), NMZ 46, 11. — Zur Programmfrage (Grunsky), He 4, 47. — Gegen die Bravour-Kadenz im Konzert (Hartmann), S 82, 46. — Von den Grundlagen der Programmbildung in Orchesterkonzerten (v. Hauenschild), PT 1924, 5. — Das moderne Konzertleben u. seine Irrtümer (Holle), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — Bleibt das K.? (Jolles), Voss. Ztg., Berlin 4. 4. 1925. — Vom Konzertbesuch und noch anderem (Lange), BfM 1, 2. — Für die Kadenz i. Konzert! (Moser), DTZ 22, 391 f. — Beifall u. Pause (Printz), Voss. Ztg., Berlin 10. 1. 1925. — Von Konzerten, intimen Abenden u. Hausmusik . . . (Siegl), Mb 1, 3. — Some ideas on the concert problem (Sorabji), MT 66, 987. — Zur Psychologie des Programms (Suter), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — The tyranny of the audience (Wallace), MT 66, 986. — Konzertprogramme (Waltershausen), NMZ 46, 1.
Kopenhagen. — Musik in K. (Heiberg), A 5, 3.
Korngold, E. W., (Hoffmann), MdA 6, 9.
Korngold, Julius, s. Mahler.
Kósa, Georg. — (Pollatsek), A 5, 7.
Koschat, Thomas DS 16, 11.
Krackowitzer, H., s. Bruckner.
Kramer, A. Walter, s. Puccini.
Krasa, Hans. — (Vuillermoz), A 5, 5/6.
Krasnopolski, Paul, s. Harmonika.
Krauss, Clemens (Specht), DK 1, 15.
Krenek, Ernst (s. a. Oper). — „Toccata und Chaconne" (Katz), Mel 4, 1. — K.s „Zwingburg" (Schwers), AMZ 51, 44 u. (Kapp), BlS 5, 2.
Kreßel, H., s. Orgel.
Kretschmer, Ewald, s. Ästhetik.
Kretzschmar, Hermann. — (Aber), A 4, 8. — (Abert), Jahrbuch Peters 31. — (Kühn), Merz 1, 12. — (Morgenroth), NMZ 45, 7. — (Thiel), KiM 6, 61. — K. u. die Kirchenmusik (Egidi), ZeK 2, 12. — Die Bedeutung K.s für die musikalische Erziehung DTZ 22, 385 f.
Kreutzer, Leonid, s. Klavier.
Krieger, Johann Philipp. — (Levin), Voss. Ztg., Berlin 28. 2. 1925. — (Wagner), ZeK 3, 4. — (Wagner), Fränkischer Kurier 15. 3. 1925.
Kriessmann, A., s. Greß.
Kristl, Wilhelm, s. Tanz.
Kritik s. Musikkritik.
Krohn, Ilmari, s. Musikunterricht.
Kroll, Erwin, s. Cornelius, Donaueschingen, Hoffmann, Musikfeste, Spontini, Waltershausen.
Kromolicki, Jos., s. Kirchenmusik, Musik.
Krone, Erich, s. Cornelius.
Kruse, Georg Richard, s. Goetz, Wagner.
Kuck, Mary, s. Musikunterricht.
Küffner, Ed., s. Meyer-Olbersleben.
Kühn, Edmund, s. Cornelius.
Kühn, Walter, s. Kretzschmar, Musikunterricht.
Kundigraber, Herm., s. Hindemith.
Kunwald, Ernst, s. Musikinstrumente.
Kurth, Ernst, als Musiktheoretiker (Bücken), Mel 4, 7/8. — s. a. Bruckner, Form.
Kurth, Willy, s. Malerei.
Kurthen, Wilhelm, s. Kirchenmusik, Liszt, Palestrina.
Kurze, Paul, s. Laute.
Kuznitzky, Hans, s. Wagner.
Kwalwasser, Jacob, s. Lied.

L

Labroca, Mario. — L.-Massarani-Rieti (Rossi-Doria), P 5, 12. — s. a. Musik, Musikfeste.
Lachmann, Robert, s. Besprechungen.
La Fayette and Maria-Felicia Malibran (Engel), Che 6, 44 f.
Landshoff, Ludwig, s. Haydn.
La Laurencie, Lionel de, s. Oper, Stendhal.
Lalo, Edouard. — (Tiersot), MQ 11, 1.
Laloy, Louis, s. Jaëll, Musik.
Lamm-Natannsen, Marta, s. Jaëll.
Lancelotti, Arturo, s. Patti.
Landormy, Vincent, s. d'Indy.
Landowska, Wanda. — (Stein), Mk 17, 1.
Lange, Carl, s. Oper.
Lange, Wilhelm, s. Beethoven, Haydn, Konzert, Lied, Mozart, Oswald, Rosenberg.
La Pouplinière, s. Le Riche.
Lassalle, Ferdinand, u. R. Wagner (Sternfeld), AMZ 52, 30/31.
Lászlo, Alexander, s. Farbe.
Latzko, Ernst, s. Bartók.
Lauber, Joseph, s. Musik.
Laugs, Robert (J.), To 29, 6. — (Des Coudres), DS 17, 5.
Laurence, Frederick (Goodwin), Sb 5, 5.
Laute (s. a. Bittner). — Il liuto e la chitarra (Brondi), RMI 32, 1 ff. — „Fis-Stimmung" oder „Normalstimmung" für die Laute? (Bruger), MG 3, 2. — Die Verwendung der Lauteninstrumente in der Oper (Haas), ZfG 4, 8. — Neuausgaben alter Lautenmusik (Koczirz), ZG 4, 6. — Die L. u. ihre Bedeutung für eine nationale Musikpflege (Kurze), ZM 92, 3.
Laven, Ferdinand, s. Knapstein.
La Viéville, Lecerf de, s. Lully.
Lavin, Charles, s. Musik.
Lebede, Hans, s. Musikunterricht.
Lechthaler, Josef, s. Bruckner, Kirchenmusik.
Legge, Robin (Greville), Sb 5, 5.
Lehmacher, Heinrich, s. Bruckner.
Leichsenring, Hugo, s. Orgel.
Leichtentritt, Hugo, s. Berlin, Besprechungen, Händel, Kind, Musikkritik, Oper, Scharwenka, Wagner.
Leifs, Jón, s. Busoni, Musik, Musikkritik, Tonalität.
Leinburg, Mathilde v., s. Klavier, Musik.
Leitmotiv (s. a. Rossini, Wagner). — The leitmotif since Wagner (Abraham), ML 6, 2.
Lemacher, Heinrich, s. Bruckner, Musikfeste.
Lendvai, Erwin (Pfannenstiel), ChL 5, 8 u. 11. — s. a. Klavier.
Leo, Maria, s. Musikunterricht.
Leon, Heinrich, s. Mahler, Partitur.
Leonhardt, Otto, s. Musikfeste.
Le Riche de La Pouplinière, Alexandre, a French

maecenas of the time of Louis XV (Prod'homme), MQ 10, 4.
Lessona, Michele, s. Musikunterricht.
Levi, Heinrich, s. Juristisches.
Levien, John Mewburn, s. Santley.
Levin, Julius, s. Krieger.
Lévinson, André, s. Lully.
Lewes, Mary L., s. Harfe.
Lewin, Gustav (Göring), NMZ 46, 14.
Ljapunow, Sergei Michailowitsch. — AMZ 51, 50. — (S.), RMZ 25, 45/46. — (Newmarch), Che 6, 44. — (de Schloezer), RM 6, 2 u. Mk 17, 4 u. DTZ 22, 392.
Licht u. Ton (Petschnig), AMZ 52, 13. — s. Farbe.
Lichtenstein, Alfred, s. Flöte.
Liebich, Frank, s. Musik.
Lied (s. a. Erk, Gesang, Kirchenmusik, Rundfunk, Volksgesang). — Das russische u. ukrainische Volkslied (Beran), ZG 4, 4. — Vom Volkslied zum Gassenhauer (Breyer), DAS 25, 9. — An der Wiege des Kunstliedes (Burkhardt), BP 1, 23 ff. — Das Schaffensgeheimnis des Liedes (Friedland), AMZ 51, 50. — Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern (Gennrich), ZfM 7, 2. — Die wahre Gestalt der älteren deutschen Volksliedweise (Geutebrück), DV 26, 9/10 ff. — Österreich. Liederkomponisten (Gund), Mb 1, 5. — Vom Volkslied (Grunsky), HfS 19, 24. — Volksliedforschung (Guttmann), DAS 25, 9. — Volkslied (Herwig), DAS 25, 9. — Untersuchungen über die Rhythmik u. Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift (Jammers), ZfM 7, 5. — Weihnachten im Volkslied (Jann), ChL 5, 12. — Chanson (Klaren), A 4, 9. — Das neue Volkslied (Költzsch), ZM 92, 7/8. — Jewish folk-songs (Kwalwasser), MQ 11, 1. — Zwei bedeutende Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts (Lange), BfM 1, 3. — Stille Nacht, heilige Nacht (Lange), BfM 1, 4. — Weihnachten im Volkslied (Mersmann), Voss. Ztg., Berlin 20. 12. 1924. — Vom Wesen des Volksliedes (Mersmann), DAS 26, 3. — Das Lied als Quelle nationaler Kraft (Panzer), DS 17, 9. — Das alte Volkslied im Spiegel heutiger Musikpflege (Pfannenstiel), ChL 6, 7. — Das tote deutsche Lied (Pilz), ZG 4, 2. — Die Entstehung der „Wacht am Rhein" (Rogati) ZM 92, 1. — „Vom Himmel hoch da komm ich her" (Sachs), Deutsche Allgemeine Ztg., Berlin 25. 12. 1924. — Vom Liedschaffen der Gegenwart (Schäffe), Mel 4, 11. — Liedimprovisation (Schmock), DMMZ 46, 24. — The chants populaires of Brittany (Schneider), Sb 5, 6. — Neue Volksliedausgaben [Besprechungen] (Schulz), ZG 4, 6. — Nochmals „Die Frottole im 15. Jhdt." (Schwartz), Jahrbuch Peters 31. — May-day folksongs (Scott), Sb 4, 10. — Schutz dem deutschen Volkslied (Stege), S 83, 16. — Das Wesen des deutschen Volksliedes (Stege), DTZ 23, 395. — Der Niedergang des Volksliedes (Storck), He 5, 14. — Das geistliche Volkslied u. das Kirchenlied (Storck), HfS 20, 2 f. — Lebendiges Volkslied (Storck), HfS 20, 1. — English folksongs (Strangways), ML 5, 4. — Einführung in die Kunst der Minnesänger (Ursprung), BfM 1, 3. — Volksliedersammlungen (Wiesengrund-Adorno), Mk 17, 8. — Kann man ein Volkslied machen? (de Witt), DTZ 23, 394. — Vom deutschen Volksliede (Wösthoff), DS 16, 16. — Lieder aus der Reformationszeit (Wolf), AfM 7, 1. — Weihnachtslieder der vorreformatorischen Zeit (Wortmann), EK 1924, 36. — Das deutsche Lied im neuen Jahr (Zeibig), Ds 17, 1. — Die Wiedergeburt des Gedichtes in der Musik (Zeller), NMZ 46, 1.
Linder, F., s. Wezel.
Liszt, Fr. (s. a. Wagner). — (Gräner), DMZ 56, 10. — L.s „Christus" and „St. Elizabeth" (Calvocoressi), MT 66, 985. — L.s „Dante" symphony and tone-poems (Calvocoressi), MT 66, 988. — Fair play for L. (Calvocoressi), MT 66, 983. — L.s „Faust"-Symphony (Calvocoressi), MT 66, 984. — L.s music, the public, and a moral (Calvocoressi), MT 66, 989. — Unbekannte Briefe L.s (Oette), NMZ 46, 16. — L. u. Bruckner als Messenkomponisten (Kurthen), MD 13, 2.
Liuzzi, Fernando, s. Goethe, Nietzsche, Theater.
Lloyd, Ilewelyn, E., s. Volksmusik.
Löbmann, Hugo, s. Musikkongresse, Musikunterricht.
Loewe, Ferdinand. — Voss. Ztg., Berlin 10. 1. 1925. — (Ehlers), Münchener Neueste Nachrichten 9. 1. 1925. — (Scherber), S 83, 3. — (Specht), Mk 17, 5.
Loewe, Karl. — Nepomuk u. Hus bei L. (Hirschberg), A 4, 11/12.
Löwenbach, Jan, s. Musik, Smetana.
Lohse, Otto. — (Peters), DMZ 56, 20. — (Scharnke), Or 2, 12.
London. — Lettera da Londra (Dunton-Green), P 6, 1. 4. 7.
Lorent, Willi, s. Chorgesang.
Lorenz, Alfred, s. Beethoven, Strauß, Wagner.
Lossen-Freytag, Jos. M. H., s. Cornelius, Hausmusik, Monteverdi, Musikfeste, Oper.
Lott, Walter, s. Passion.
Lowell, James Russel. — Music in L.s prose and verse (Henry), MQ 10, 4.
Lübeck, Vincent, Ein Beitrag zur Geschichte norddeutscher Kirchenmusik im 17. u. 18. Jhdt. (Rubardt), AfM 6, 4.
Luedtke, Hans, s. Orgel.
Lully, J. B. — Le triomphe de L. aux Champs-Élysées, RM 6, 3. — Vie de L. (de La Viéville), RM 6, 3. — Les danseurs de L. (Lévinson), RM 6, 3. — L.s Armide (Prunières), Sb 5. 1.
Luther, Martin, als Dichter u. Musiker (Gottschalk), ZM 91, 8.
Luz, E., s. Farbe.
Lyle, Watson, s. Interpretation, Musik, Smyth.

M

Maaß, Albert, s. Besprechungen, Reger.
Madrigal, The (Einstein), MQ 10, 4.
Mäding, Franz, s. Juristisches, Musikfeste.
Männerchor s. Chorgesang.
Mahillon, Victor (Closson), BUM 4, 2.
Mahler, Gustav. — (Leon), MfA 209. — M. als Mensch. Anmerkungen zur Herausgabe seiner Briefe Mel 4, 5. — M. nelle sue lettere (Fleischmann), MO 7, 3. — The problem of M. (Green), Che 6, 43. — M. in seinen Briefen (Holl), NMZ 46, 14. — Die Tempogestaltung in M.s Neunten Symphonie (Stein), 1924, 6 f. —

M. and the world (Weißmann), Sb 4, 3. — M.s Zehnte Symphonie (Hoffmann), NMZ 46, 5, (Holl), Frankfurter Zeitung 30. 10. 1924, (Korngold), Neue Freie Presse, Wien 15. 10. 1924.

Mai, Julius, s. Musikfeste.

Maier-Heuser, s. Musik.

Mailand. — Lettera da Milano. P 6, 4.

Maine, Basil, s. Musikkritik.

Malerei. Musikalische Kräfte in zeitgenössischer Malerei (Kurth), Mel 4, 6.

Malipiero, G. Francesco. — (Gatti), P 6, 5 u. Sb 4, 6. 12. — Sette canzoni (Aron), Sc 14, 8.

Malkoff, N., s. Paschtschenko.

Malsch, Karl, s. Händel.

Manchester, Arthur L., s. Musik.

Mandoline. — Lehrwerke für die M. [Besprechungen] (Zuth), Ma 1, 1. — Das Mandolinspiel. Pädagogische Studien (Zuth), Ma 1, 1.

Mannheim. — Mannheimer Gegenwartsfragen (Droop), Deutsch. Musikjahrbuch, 1923.

Mantovani, Tancredi, s. Verdi.

Manuel, Roland, s. Strawinsky.

Marchal, N., s. Caccini.

Mark, Jeffrey, s. Gesang, Musikkritik, Ravenscroft.

Marschalk, Max, s. Nietzsche.

Marschner, Heinrich. — Ein Brief M.s (Roner), NMZ 46, 1. — M.s „Vampyr" (Pfitzner), Sc 14, 7. — Beiträge zur Marschner-Biographie (Schaun), NMZ 46, 12.

Marsop, Paul (Holl), MVDM 14. — s. a. Knappertsbusch, Musikunterricht, Puccini, Wagner.

Marteau, Henri. — Der Fall M. (Seidl), DTZ 22, 390.

Martell, Paul, s. Geige, Goethe, Musikinstrumente, Violoncell.

Martens, Frederick H., s. Musik.

Martienßen, Franziska, s. Besprechungen.

Martin, Vicente (Walter), A 5, 4.

Marx, Adolf Bernhard. — Ein Tagebuch G. Vierlings aus der Unterrichtszeit bei M. (Bücken), Mel 4, 2.

Marx, Joseph, s. Musikschulen.

Massarani, Renzo, s. Labroca, Musikfeste, Schönberg.

Massenet, Jules. — Les débuts de M. à l'Opéra (Servières), RMI 32, 1.

Matthes, René, s. Klavier.

Matthes, Wilhelm, s. Oper, Wagner.

Mattiesen, E. — M.s Lieder u. Balladen (Cremer), RMZ 26, 13/14.

Mauck, E., s. Gesang.

Mayer, Anton, s. Mozart, Musik.

Mayer, Ludwig K., s. Oper, Sandberger, Waltershausen.

Mayer-Reinach, Albert, s. Musikunterricht.

Mayrhofer, Isidor, s. Bruckner.

Mechanisierung der Musik (Stuckenschmidt u. a.), PT 2, 1 ff.

Meckbach, W., s. Mozart.

Medtner, Nic. (v. Riesemann), Sb 5, 10 u. RMZ 25, 41/42. — The piano music of M. (Gerstlé), MQ 10, 4.

Meistersinger. — Die M. (Hammerschmidt), DS 17, 3 ff.

Melodie. — Die lineare Deutung der M. (Hartmann), DTZ 22, 388. — Statistik u. Experiment bei der musikal. Melodievergleichung (Heinitz), ZfM 7, 4. — Wort u. Melodie (Pfannenstiel), MG 3, 3. — M. u. Form (Pfannenstiel), Mel 4, 2. — The value of melody (Reeves), MMR 54, 648. — Die lineare Deutung der Melodie (Richartz), DTZ 23, 398. — Umwertung der Melodie (Schrenk), BlS 5, 2. — Die M. (Wetzel), Mk 17, 4.

Melodrama (s. a. Kirchenmusik). — On m. (Coeuroy), Sb 4, 9. — Un melodramma ignoto „Celio" di Baglioni e Sapiti (Ricci), RMI 32, 1.

Mendl, R. W. S., s. Ästhetik, Instrumentalmusik, Vortrag, Wagner.

Merbach, Paul Alfred, s. Oper.

Merelli, Bartolomei (Monaldi), MO 6, 8.

Merrick, Frank, s. Klavier.

Mersmann, Hans, s. Besprechungen, Form, Lied, Musik, Oper, Stil.

Meschaert, Johannes u. die Kunst Hugo Wolfs (Werner), Mb 1, 4.

Messe s. a. Liszt.

Meßner, Joseph, s. Oper.

Metzger, Oskar, SSZ 17, 4.

Metzler, Theodor, s. Musik.

Mewius, F., s. Juristisches.

Meyer, Alfred Richard, s. Cornelius.

Meyer, K., s. Besprechungen, Cornelius, Musikkongresse.

Meyer-Olbersleben, Max, Lebenserinnerungen (Küffner), DS 17, 5/8.

Meyerbeer, Giac. — The tragedy of M. (Smith), ML 6, 3.

Meyerhöfer, M., s. Faißt.

Miaskovsky, Nicolas (s. a. Symphonie). — (Belaiev), Sb 5, 10. — M. als Symphoniker (Glebow), MdA 7, 3.

Mies, Paul, s. B-A-C-H, Beethoven, Besprechungen.

Milde, Franz v. — (Spitz), Voss. Ztg., Berlin 7. 3. 1925.

Milhaud, Darius. — (de Schloezer), RM 6,5. s. a. Jazz.

Millöcker, Karl (Müller), DMZ 56, 2.

Mimesis [Nachahmung von Naturtönen, mit Beispielen von H. Wolf] (Dauffenbach), NMZ 46, 11.

Mingotti, Regina, s. Gluck.

Minnesänger (s. a. Lied). — Von der melodischen Kunst der altdeutschen Minnesänger (Moser), MG 3, 4.

Mjöen, Reidar, s. Musik.

Misch, Ludwig, s. Musikunterricht.

Mitterer, Ignaz. — (Griesbacher), MS 55, 5.

Möckel, Otto, s. Geige.

Möller, Heinrich, s. Musik.

Mojsisovics, Roderich v., s. Begabung, Mozart, Musik, Turmmusik.

Moißl, Franz, s. Bruckner, Kirchenmusik.

Moißl, Rudolf, s. Bruckner.

Moldenhauer, Walther (J. B.), To 29, 8. — s. a. Erk.

Molitor, Simon. — Eine kurze Betrachtung der Gitarrwerke von M. u. Ferd. Sohr (Prusik), ZG 4, 4.

Moll u. Rhythmus (Halm), SMpB 14, 4.

Monaldi, Gino, s. Merelli.

Monozentrik (Riemann), NMZ 46, 19.

Monteverdi, Claudio. — „Orfeo". Neugestaltung

in der Musik (Maier-Heuser), SSZ 17, 9. — The influence of music in world history (Martens), MQ 11, 2. — Dezentralisation (Moser), AMZ 52, 23/24. — Romantik u. Antiromantik (Müller-Hartmann), Mw 5, 3. — Gedanken über den Vergleich zwischen Musik und Architektur (Nissen), Mel 4, 10. — Riflessioni di un musicista solitario (Perrachio), P 6, 1. — Die Freiheit der Tonkunst (Preußner), AMZ 52, 14. — Die Mechanisierung der Musik (Pringsheim), AMZ 52, 14. — „Bürgerliche Musik" (Quist), DAS 26, 2. — Is music a science or an art? (Reeves), MMR 55, 650. — La sensibilità musicale nei poeti, letterati e filosofi (de Rensis), P 5, 12. — Musik u. Architektur (Riehl), Mel 4, 6. — Die Musik im Rahmen der allgem. Kunstgeschichte (Sachs), AfM 6, 3. — Conservatism and modernism in music (Salmon), MT 66, 983. — Une musique prolétaire (Schloezer), RM 6, 1. — Vom Wesen des Musikalischen (Schorn), NMZ 46, 16. — Städtische Musikpflege (Schwers), DTZ 22, 392. — Prolegomena to musicology (Seeger), E 4, 2. — Musik u. Klima (Silberschmidt), DMZ 56, 5. — Music and laughter (Statham), MT 66, 989. — Das Okkulte in der Musik (Stege), AMZ 52, 25. — Realisierung der Musik (Stein), PT 2, 2/3. — Musique et poésie (Suarès), RM 6, 1. — Über die Leibhaftigkeit der Musik (Wohlfahrt, Zoellner), NMZ 46, 2. 6. — Mysticism in music (Westrup), MT 980. — Eigene u. Abhängige (Westermeyer), S 83, 23. — Musik u. Völkerpsychologie (Zimmermann), AMZ 52, 10 f.

Zur neueren u. neuesten Musik: Der neue Zeitgeist in der Musik, MdS 7, 6 f. — Musikalische Zeitenwende (v. Alpenburg), Ho 22, 9. — Evolution oder Restauration? (Bekker), A 5, 5/6. — Neue Musik (Bekker), BlS 5, 2. — Revolutionäre Musik (Beneš), A 4, 10. — Von Künstlern, Virtuosen, Snobs u. Dilettanten. Musikpsychologische Studien. Ein Beitrag zur musikal. Dekadenz (Bruckner), Allgäuer Ztg., Kempten 4. 8. 1922. — Zeitwelle (Busoni), BlS 5, 2. — La crise musicale (Collet), M 87, 7. — Neuerungskoller u. Kritik (Diesterweg), AMZ 51, 42. — Das „Zeitgemäße" als Wertmesser (Diesterweg), AMZ 52, 14. — Das Barbarische in der neuen Musik (Einstein), A 4, 10. — The position of modern music in Germany (Einstein), Sb 4, 7. — Das zentrale technische Problem im zeitgenössischen Musikschaffen (Erpf), Mel 4, 2. — Die neue Musik (Ertel), S 83, 14. — Das Problem der modernen Musik (Ertel), He 4, 13. — Musiktradition u. Musikmoderne (Felber), MdA 6, 9. — The psychological roots of modern music (Felber), Che 1924, 39. — Der Verfall der Musik (Gigler), Mk 17, 5. — Der musikalische Geschmack von heute (Grimme), DMZ 56, 6. — Modern music: its appreciators and depreciators (Hart), Sb 4, 4. — Melische Tonkunst (Hauer), A 5, 1. — Moderne Musikprobleme (Heinitz), Mw 4, 9. — Der Januskopf der Moderne (Hernried), AMZ 52, 7. — Romantisme et modernisme (Heugel), M 86, 5. — Wie wird die Ausbildung der heranwachsenden Komponistengeneration beschaffen sein müssen, damit wir wieder zu einer echten Tonkunst gelangen (Heuß), ZM 92, 6. — Die neue Lage in der heutigen Musik (Heuß), ZM 92, 1. — Heutige Strömungen in der deutschen Musik (Heuß), ZM 92, 7/8. — Ideologische Glossen zur neuen Musik (Hille) Mw 5, 4 f. — The music of today (Hull), MMR 54, 648. — Das Erotische in der modernen Musik (Jarnach), Berliner Börsen-Courier 25. 10. 1924. — Entseelte Musik (Kallenberg), Mw 5, 5. — Zur modernen Musik (Kallenberg), ZM 91, 10. — Musikalische Probleme der Gegenwart (Kleemann), He 4, 38. — Neue Wege in der Musik (Kromolicki), MS 55, 5. — Die neue Musik (Mayer), DK 2, 2. — Die Lage (Mersmann), Mel 4, 1. — Zeitprobleme (v. Mojsisovics), AMZ 52, 17 u. Mb 1, 1. — Über einige Fortschritte der Musik (Osmin), AMZ 52, 9. — Die „Melancholie des Unvermögen" (Peschnig), S 82, 48. — Der Kampf um die neue Musik (Pisling), 8 Uhr-Abendblatt, Berlin 29. 12. 1924 u. MdA 7, 2. — Acolytes of arch-revolution (Reeves), MMR 55, 654. — Einige Neubegriffe der Ultramoderne (Riemann), Merz 1, 9. — Die Romantik in der Musik der Zeit (Schjelderup), KW 38, 9. — Untergang oder Übergang? (Seeliger), BB 47, 3. — Das neue Publikum u. die neue Kunst (Siegel), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — Einige Betrachtungen über zeitgenössische Musik u. ihre Pflege (Sonnen), AMZ 51, 35/36. — Vom musikalischen Zustand Europas (Steinhard), A 5, 5/6. — Die Grenzen der neuen Musik (Steinhard), A 5, 1. — Das Verhältnis zum heutigen Schaffen (Tiessen), Mel 4, 2. — Die Musik der Gegenwart (Unger), DVo 1925, 3. — Musikprobleme der Zeit (Unger), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — Zur Krisis der neuen Musik (Warschauer), Berliner Börsen-Courier 10. 1. 1925. — Moderne Musik u. Clique (Weißmann), A 5, 5/6. — Die neue Musik u. der Abonnent (Weißmann), MdA 7, 2. — Probleme der modernen Musik (Wellesz), MdA 6, 10. — Problemi della musica moderna (Wellesz), P 5, 11 f. — Tradition u. Moderne (Wellesz), Voss. Ztg., Berlin 25. 10. 1924. — Zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M. (Wiesengrund-Adorno), ZM 92, 4.

Musik verschiedener Zeiten u. Länder: Der Gegenwartswert mittelalterlicher Musik (Becking), Mel 4, 7/8. — Studien zur Musik des Mittelalters (Besseler), AfM 7, 2 f. — L'apport italien dans un manuscrit du XVe siècle, perdu et partiellement retrouvé (van den Borren), RMI 31, 4. — Formprobleme der mittelalterlichen Musik (Ficker), ZfM 7, 4. — Zum Crucifixum in carne (Handschin), AfM 7, 2. — Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? (Handschin), ZfM 6, 10/11. — The revival of old music (Hogarth), MMR 54, 645. — Entstellung klassischer Musik [Forts.] (Leifs), He 4, 51 ff. — Das Wesen des epischen Volksgesanges im Homerischen Zeitalter (Metzler), Mk 17, 8. — Ein babylonischer Hymnus (Sachs), AfM 7, 1. — Musikalische Romantik (Schmitz), He 5, 1. — La musique dans l'antiquité (Sérieyx), SMpB 14, 1 f. — Romantik (v. Waltershausen), He 4, 40. — Deutschlands junge Musik (Aber), A 5, 5/6. — Die Entwicklung des National-

bewußtseins in der deutschen Musikgeschichte (Moser), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — Von der Gliederung des deutschen Musiklebens (Moser), He 4, 45. — Die Stunde der deutschen Musik (Salomon), Mw 4, 10. — Wohin steuern wir? (Scharnke), Or 2, 3/4. — Musikalische Verarmung unseres Volkes (Storck), He 4, 40. — Wer ist deutscher Komponist? (Straßer), MdA 7, 6. — Das „Neue" u. die „Zeitgenossen" (Wetchy), Mb 1, 5. — Ostpreußische Komponisten der Gegenwart (Altmann), Ostpreußische Ztg., Königsberg 9. 4. 1925. — Holsatia cantans (Sonderburg), NMZ 46, 17. — Schleswig-holsteinische Musik (Sonderburg), Mw 5, 6. — Rheinisch-Westfälische Musikkultur (Cunz), Deutsches Musikjahrbuch, 1923. — Die Musik im Rheinland (Bücken), Kölnische Ztg., 15. 5. 1925. — Musikpflege im Rheinland (Siegl), Mb 1, 7. — Ein Jahrtausend rheinischer Musikentwicklung (Unger), DVo 1925, 6. — Westdeutsche Musikstädte u. Dirigenten (Tischer), RMZ 26, 11/12. — Symphonische Musikpflege bei den siebenbürger Sachsen (Burmaz), S 83, 7. — Lettera dal Belgio (Systermans), P 6, 1. 5. — Musik in Böhmen (Nettl), NMZ 46, 18. — Jugend u. Zukunft in Dänemark (Crome), S 83, 5. — A decade of English song (Antcliffe), MQ 11, 2. — The present situation in English music (Evans), Mel 4, 1. — The MacCrimmons of Skye (Gardner), MT 66, 983. — Canntaireachd (Grant), ML 6, 1. — Old English harmony (Hughes), ML 6, 2. — Epochen der englischen Musik (Hussey), A 5, 5/6. — Music in the diary of John Evelyn (Pulver), Sb 4, 4. — Musical life in Tudor England (Pulver), Sb 4, 8. — English song — old and new (Watts), Sb 5, 5. — Grundzüge der französischen Musik der Gegenwart (Coeuroy), A 5, 5/6. — Das musikal. Empfinden in der französischen Literatur der Gegenwart (Coeuroy), Mel 4, 4. — The year's French musical literatur (Coeuroy), Sb 5, 3 f. — French composers ... (Goddard), MT 66, 988. — Das Pariser Musikleben (Gutel), S 82, 32. — L'Académie Royale de musique et de danse (Prunières), RM 6, 3. — Les répétitions du Triomphe de l'Amour à Saint-Germain-en-Laye (Tessier), RM 6, 4. — Neue Musik in Paris (Wellesz), MdA 7, 2. — The interpretation of Greec music (Clements), The Journal of Hellenic studies 42 (1922), 2. — La musique en Grèce (Kalomiris), M 86, 37 f. — The musical scales of Plato's Republic (Mountford), The Classical Quarterly 17 (1923), 3/4. — Il primo inno delfico ad Apollo (Romagnoli), MO 6, 12. — Griechische Musik (Schrade), NMZ 46, 4. — Dutch music of to-day (Antcliffe), Sb 5, 3. — Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana MO 7, 2. — La musica nella vita degli etruschi (Buya), MO 6, 10. — Cante Romagnole (Chiereghin), MO 6, 12. — Italien u. die moderne deutsche Musik (Dahms), Mw 5, 4. u. (Dahms), Mk 17, 9. — Italienisches Musikleben (Dahms), DK 2, 5. — Outline of present-day music in Italy (Gatti), Sb 5, 10 f. — The Italian musical season (Gatti), Sb 5, 2. — Italienische Musik der Gegenwart (Labroca), Mel 4, 4. — Aus dem Musikleben Italiens (Möller), S 83, 23. — Italienische Musik der Jetztzeit (Rieti), A 5, 5/6. — Von lettischer Volksmusik (Sedding), AMZ 52, 2. — Jung-Norwegische Tonkunst (Mjöen), A 5, 7. — New Norwegian composers (Mjöen), Che 6, 48. — Die norwegische Volksmusik (Sandvik), BUM 4, 2. — Das gegenwärtige polnische Musikschaffen (Glinski), S 82, 43. — Die Musik Rußlands (Aufsätze von: Sabanejew, Glebow, Briussowa, Schiljaew, Abramsky, Belaiev, Halle u. a.), MdA 7, 3. — Eine Konzertreise in Räterußland (Abendroth), RMZ 26, 11/12. — Lettera da Russia (Belaiev), P 6, 3. — Neue Musikzustände in Rußland (Belajev), A 5, 5/6. — Musicisti russi d'oggi (Belaiev), P 6, 7. — Die Musik bei den russischen Emigranten (Engel), Mel 4, 10. — Die Zukunft der russischen Musik (Gljeboff), Mel 4, 9. — Die Musik in Rußland seit 1914 (Scabanejeff), Mel 4, 9. 10. — Schweiz. Musik der Gegenwart (Tobler), Mel 4, 2. — Das musikalische Spanien (Kahn), Berliner Tageblatt, 2. 4. 1925. — Lettera da Spagna (Arconada), P 6, 2. 6. — Junge deutsche Musik in der Tschechoslowakei (Baum), A 5, 5/6. — Junge tschechische Musik (Löwenbach), A 5, 5/6. — Modern czech composers (Newmarch), Che 6, 46. — Junge Musik in der Tschechoslowakei (Steinhard), Mk 17, 8. — Dar ül el-han. Die Musikschule der Türkei (Endres), DTZ 22, 390. — Moderne ungarische Musik (Pollatsek), A 5, 3. — Ungarns Musikleben in den beiden letzten Jahren (Tóth), Mel 4, 2. — American Indian music (Lyle), Sb 5, 10. — Negermusik (Lyle), A 5, 1. — Music education, a musical America, the American composer, a sequence (Manchester), MQ 10, 4. — America's musical plight (Porte), Sb 5, 10. — Musikalisches aus Amerika (Schoene), S 83, 23. — Amerikanische Tonsetzer der Gegenwart (v. Reuter), S 83, 18. — Aus dem Argentinischen Musikleben Buenos-Aires, 1924/25 (Franke), S 83, 14. — Chants populaires du Pérou (d'Harcourt), RM 6, 7. — Exotic music (Strangways), ML 6, 2. — Die Tonwelt im Reiche Mahatma Gandhis (Sachs), Voss. Ztg., Berlin 18. 4. 1925. — Rhythmische Struktur chinesischer Melodie (Jasser), Mk 17, 3. — La musique et les philosophes chinois (Laloy), RM 6, 4 f. — Europäisches Musikleben in Japan (Netke-Loewe), AMZ 52, 25. — La musique des Araucans (Lavin), RM 6, 5. — Von der Musik im alten Ägypten (v. Leinburg), NMZ 46, 5.

Musikästhetik (s. a. Ästhetik, Hören, Quantz). — Musikästhetische Neuorientierung (Aber), DK 2, 5. — Kunstempfinden (Wigand), BfM 1, 6/7.

Musikausstellungen. — The exhibition of the Royal Academy of arts (Froggatt), MT 66, 988.

Musikautomaten. — The player-piano (Grew), ML 6, 3. — Untersuchung am Getriebe eines pneumatischen Klavierspielinstrumentes (Riedig), DIZ 26, 3.

Musikbibliotheken. — Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin 1924 (Altmann), ZfM 7, 9/10. — Biblioteche musicali e studî paleografici (Cantarini), MO 7, 6. — Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöfl. Hofes in Freising aus dem

17. Jahrhundert (Fellerer), AfM 6, 4. — Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien (Haas), ZfM 6, 12. — Von der Musikabteilung der Schweizerischen Landesbibliothek (Joß), SMZ 65, 16. — Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt (Noack), AfM 7, 1. — Die „Deutsche Musikbücherei" (Unger), NMZ 46, 2.

Musiker, Die, in Europa A 4, 9.

Musikerziehung, s. Musikunterricht.

Musikdrama, s. Oper.

Musikfeste. — Das 12. Deutsche Bach-Fest (Richter u. Unger), NMZ 46, 5. — (Richard), ZeK 2, 8 u. 10. — (M. U.), NMZ 45, 10. — (Unger), A 4, 8. — W. v. Baußnern-Feier in Schwerin (Reinhard), S 82, 48. — (Schwers), AMZ 51, 48. — W. Berger-Fest in Zeitz (Unger), NMZ 46, 6. — Händel-Fest in Leipzig, (Aber), Mw 5, 7. — (Baresel), NMZ 46, 20. — (Heuß), ZM 92, 7/8. — (Schnoor), DTZ 23, 404. — (Segnitz), AMZ 52, 27. — (Steglich), ZfM 7, 9/10. — Mozartfest des Vereins Freunde der Wartburg (Unger), AMZ 52, 23/24. — Regerfest in Dresden (O. S.), MD 12, 4, (Petzet), S 82, 48, (Unger), A 4, 11/12. — Regerfest in Saarbrücken (Rastin), ChL 6, 7, u. S 82, 23 u. MD 13, 2. — Richard-Strauß-Fest in Breslau (Riesenfeld), S 82, 43. — R.-Strauß-Fest in Bremen (Blume), AMZ 51, 45. — Tonkünstlerfeste (Bekker), MdA 7, 6. — Süddeutsche Sängerfeste (K. W.), DAS 25, 8. — Deutsche Sängerfeste in Rumänien (Burmaz), S 82, 43. — Das V. Pommersche (Rasch), AMZ 52, 26. — Thüring. Kirchengesangsfest in Arnstadt (Heimann), ZeK 2, 8. — XXVI. Tagung des Schweiz. Tonkünstlervereins in Bern, mit Biographien SMZ 65, 16, u. 17. — (Mai), NMZ 46, 20. — IV. rheinisches Kammermusikfest im Brühler Schloß (Kahl), ZfM 7, 9/10. — Ungarisches in Budapest (Nettl), NMZ 46, 19. — Donaueschinger Kammermusik (Lossen-Freytag), ZM 91, 9 u. S 82, 33. — (H. H.), NMZ 45, 10. — (Holle), A 4, 8. — (Lemacher), AMZ 52, 32/33. — [Unter Besprechung der Komponisten]: Ermatinger, W. Weißmann, Petyrek, Siegl u. a. NMZ 46, 20. — Sächsisches Sängerbundesfest i. Dresden DS 17, 13. — Das Erfurter Musik- u. Theaterfest (Hernried), S 83, 14. — Das 31. Schwäb. Liederfest in Eßlingen (Mäding), SSZ 15. 7. 1925. — Frankfurter Tonkünstlerfest (Schaub), A 4, 8. — (Kroll), ZfM 6, 12. — (Holle) NMZ 45, 7. — 19. Schlesisches in Görlitz (Volkmann), AMZ 52, 29. — Musik des Mittelalters in Hamburg (Besseler), MD 12, 4 u. ZfM 7, 1. — 9. Deutsches Sängerbundesfest in Hannover ChL 5, 9. — DS 16, 14 ff. — (Gabriel), O 24, 8. — (Hastung), Sti 19, 1 f. — (Leonhardt), S 82, 37. — (Mäding), SSZ 16, 12. — (Wenzel), DTZ 22, 389. — The Hereford Festival (Thompson), MT 980. — (Sigma), MMR 54, 646. — 55. Tonkünstler-Versammlung in Kiel. Lebensdaten der Tonsetzer u. Einführungen in die zur ersten Aufführung gelangenden Werke: Wohlfahrt, Tiessen, Gál, Unger, Courvoisier, Wunsch, Toch, Haas, Thomas, Goehr, Trapp, Pillney AMZ 52, 23/24. — (Bessell), S 83, 14, 23. 27. — (Chevalley), Mw 5, 7. — (Cunz) He 5, 25. — (Schmid), To 29, 20 f. — Das Kieler Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Schwers), AMZ 52, 27 ff. — (Unger), DMZ 56, 27 f. — Kölner Musikfeste (Hiller), AMZ 52, 29. — Kölner Kirchenmusik-Woche (Kieslich), MD 12, 4. — Kirchenmusikfest in Kronach (Richard), AMZ 52, 30/31. — The Norwich Festival (Capell), MMR 54, 648. — Liederfest des Berliner Sängerbundes in Nauen (Schlicht), To 29, 11 u. 22. — 10. Bayerisches Arbeiter-Sängerfest in Nürnberg (Bartsch), DAS 26, 6. — Ödenburger Aufführungsreihe moderner Musikwerke (Siegl), Mb 1, 7. — Zum Prager M. (Foß), Sb 5, 12. — (Holl), NMZ 46, 20. — (Hutchison), Che 6, 41. — (Massarini), MO 6, 8. — (Nettl), ZM 92, 7/8. u. Mw 5, 6. — (Pringsheim), AMZ 52, 23/24. — (Stefan), MdA 7, 6. — (Siegl), Mb 1, 7. — (Steinhard), A 5, 7 u. Mek 17, 10. — Das Rostocker Tonkünstlerfest DTZ 23, 403. — Salzburger M. (Aber), Mw 4, 9. — (Casella), P 5, 10. — (Felber), MMR 54, 646. — (Gil-Marchex), Che 6, 41. — (Jean-Aubry), Che 1924, 40. — (Labroca), Sb 5, 3. — (Paumgartner), ZM 91, 9. — (Prunières), RM 5, 11. — Das Salzburger Musikfest (Steinhard), A 4, 8. — (Ullrich), AMZ 51, 33/34. 41. — (Weißmann), Mk 17, 1. — (Wellesz), Mel 4, 1. — Das 10. Bodensee-Hegau-Sängerfest in Singen SSZ 15. 7. 1925. — V. Sonderhäuser (v. Wasielewski), AMZ 52, 26. — Mittelrheinisches M. in Trier (Heinemann), NMZ 46, 18. — Schoenenberg), RMZ 26, 19/20. — (Schwers), AMZ 52, 20 f. — (Unger), DMZ 56, 24. — (Zimmermann), NMZ 45, 10. — (Zschorlich), S 83, 20. — Wiener Musikfest (Haas, Gregor, Dolbin), MdA 6, 9. — (Felber), MMR 54, 648. — (Hoffmann), NMZ 46, 5 u. MdA 6, 10. — (Stefan), MdA 6, 9. — (v. Wymetal), AMZ 51, 44 f.

Musikgeschichte s. a. Rhythmus.

Musikinstitute. — St. Stephan in Wien. Ein kirchenmusikal. Jahresbericht (Goller), MD 13, 1.

Musikinstrumente (s. a. Musiksammlungen, Vierteltön). — Die Streichinstrumente. Akustische Studien, DMMZ 46, 32 f. — The Eschequier virginal (Flood), ML 6, 2. — Die Nürnberger Trompeten- u. Posaunenmacher im 16. Jahrhundert (Jahn), AfM 7, 1. — Die Zukunft der Orchesterinstrumente (Jens. Qu.), PT 1924, 8. — Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel (Kinsky), AfM 7, 2. — Die Zukunft der Orchesterinstrumente (Kunwald), PT 2, 5. — Zur Geschichte der M.-Industrie in Sachsen (Martell), MI 7, 1 f. — Instrumental mortality (Salzedo), E 4, 1. — Statistisches aus dem M.-Bau (Schmidt), DIZ 26, 3. — Bijdrage over de technick voor koper-blaasinstrumenten (Speets), Mc 5, 7 f. — Uranfänge der M. (Stege), DTZ 22, 388.

Musikkongresse. — Musikwiss. Kongreß der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft (Heinitz), DTZ 22, 390. — Programm des Kongresses für Musikwissenschaft der Deutschen Musikgesellschaft, ZfM 7, 8. — Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel (M. W.), SMpB 13, 20 — (Aber), Mw 4, 11 — (Einstein), ZfM 7, 2 — (Heuß), ZM

91, 10 — (Meyer), NMZ 46, 2 — (Unger), A 4, 9 — (Wolf), AfM 6, 3. — Musikwiss. Tagung in Bückeburg (Werner), AfM 6, 2 u. ZfM 6, 12 u. BUM 4, 2. — Dortmunder Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler (Tischer), RMZ 25, 37/38 (Nikitis, Casterra, Stege), DTZ 22, 389. — Hauptversammlung des Reichsverbandes Deutscher scher Tonkünstler u. Musiklehrer in Dortmund (Voigt), NMZ 46, 5. — Nachklang zum Rhein.-Westfäl. Kongreß für ev. Kirchenmusik zu Essen (Beckmann), EK 1924, 32. — Die Jenenser Schulmusikwoche (Koch), ZfM 7, 3. — Der Kongreß für Musikwissenschaft der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig (Einstein), ZfM 7, 9/10 — (Heuß), ZM 92, 7/8 — (Kallenbach-Greller), NMZ 46, 20 — (Löbmann), MD 13, 2. — Der musikhistor. Kongreß in Leipzig (Unger), AMZ 52, 27. — Hauptversammlung des Badischen Sängerbundes in Wertheim a. M., SSZ 2, 3 f.

Musikkritik (s. a. Musikvereinigungen). — Über die außerkünstlerischen Aufgaben der Musikkritik (Cahn-Speyer), MVDM 13. — Genuine critcism and abuse (Clark), MMR 55, 652. — Kritik (Friedland), AMZ 52, 1. — Die M. in Rußland (Jakowlew), MdA 7, 3. — Vom Wesen der Kritik (Leichtentritt), Dts. Musikjahrbuch, 1923. — Künstler u. Kritiker (Leifs), NMZ 45, 10. — The music critic (Maine), MT 66, 987. — The critic and the composer (Mark), MT 978. — Vom Sinn u. Recht der Kritik (Prinz), Mw 5, 4. — Über Grammophon-Kritik (Schrenk), MVDM 13. — Selbstbetrug im Urteil (Singer), Voss. Ztg., Berlin, 17. 1. 1925. — Normen u. Fehlerquellen der Musikkritik (Springer) u. (Tiessen), Mel 4, 2, MVDM 12, 13. — Über die Kritik der Musik (Teßmer), He 4, 5.

Musiklexika. — On musical dictionnaries (Hull), MMR 55, 653.

Musikpolitik (v. Waltershausen), Mw 5, 3. — Musikpolitisches (Ebel), DTZ 23, 403. — Eine Künstlerkammer in Preußen (Ebel), DTZ 23, 404.

Musiksammlungen. — Archiv u. Bibliothek des „Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins" (Seidl), AMZ 51, 39. — Die Instrumentensammlung des musikhistor. Museums in Köln (Kinsky), DMZ 56, 1.

Musikschulen. — 50jähr. Jubelfeier der Budapester Musikhochschule (L. P.), A 5, 7. — Die Rheinische Hochschule für Musik (T.), RMZ 25, 45/46. — Zur Eröffnung der Hochschule für Musik in Wien (Marx) MdA 7, 2. — Die Entwicklung der Weimarer Orchester- u. Musikschule (Reuter), Or 2, 8. — Von der Münchener Akademie d. Tonkunst einst u. jetzt (Ursprung), ZM 92, 3.

Musiktheorie, Produktive (Blessinger), He 5, 9.

Musikunterricht (s. a. Hören, Kind, Klavier, Kretzschmar, Marx, Musikwissenschaft). — (Kühn), DTZ 22, 385. — Die staatliche Regelung des Privatmusikunterrichts in Preußen, MdS 7, 7, DMZ 56, 29, (Ebel), DTZ 22, 385. 23, 405 f., NMZ 46, 4, (Kühn), Merz 2, 6, (Misch), AMZ 52, 23/24, (Niecheiol), DTZ 23, 406, (Werlé), HfS 19, 16. — Der Fall Ebel (Cahn-Speyer, Ebel, Arnold u. a.), AMZ 52, 27. 29. 30/31. — Musikalische Volkserziehung, NMZ 46, 19. — Zur Reform der musikal. Erziehung (d'Arguto), To 29, 3. — Children's orchestral concerts (Bannard), MMR 55, 649. — Das Tonwort in der Kinderstube (Bennedik), Merz 2, 3. — Die Schulmusik u. d. Privatmusikunterricht (Brandt), Merz 1, 12. — Some aspects of musical beauty and its appeal to children (Earhart), MQ 11, 2. — Schutz und Aufsicht für den Privat-Musikunterricht (Ebel), Voss. Ztg., Berlin, 25. 10. 1924. — Musikal. Volksbildung durch Singschulen (Greiner), Merz 2, 1. — Musikalische Erziehung (Halm), DK 1, 17. — Moll im Elementarunterricht (Halm), SMpB 13, 6 f. — Erfahrungen aus der Praxis musikalischer Volkserziehung (Hartmann), DAS 25, 8. — Der Gesangunterricht in d. Grundschule u. seine Bedeutung für die musikal. Erziehung (Hauer), Merz 1, 8 ff. — Die volkserzieherische Bedeutung der Musik u. d. Musikunterrichts (Helwig), DTZ 23, 400/1. — Mein kleines Töchterchen. Ein Beitrag z. sprachlich-musikal. Erziehung (Hernried), ZM 92, 1. — Tonika-Do-Methode u. Notenschrift (Höckner), Merz 1, 10. — Die Tonika-Do-Lehre i. Deutschland (Hundoegger), Merz 1, 10. — M. in der Schule (Janetschek) A 4, 8 f. — Der Dreiklang (Jöde), MG 3, 1. — Musikerziehung (Jöde), Mel 4, 1. — Neuland für d. Schulgesang? (Jöde), MG 3, 3. — Aus d. Notenübung zur Melodie (Jöde), MG 3, 4. — Erneuerung des musiktheoretischen Unterrichts (Krohn), BUM 4, 2. — Die Tonika-Do-Lehre (Kuck), DTZ 23, 407. — Gegenwartslage u. Zukunftswege der Schulmusikerziehung (Kühn), Merz 1, 8. — Vom Sinn der Musikerziehung (Kühn), Merz 2, 1 ff. — Deutsch- u. Musik-Unterricht in ihrer Zusammenarbeit (Lebede), Merz 2, 2 ff. — Lehrerkurse des Tonika-Do-Bundes (Leo), DTZ 22, 385 u. 393. — Ritmo-musica-educazione (Lessona), P 6, 3. — Die „Tonstrecken" von Carl Eitz u. „Quintenbeziehung" von H. Riemann (Löbmann), Sti 19, 4. — Schulmusikpflege (Marsop), NMZ 46, 8. — Musikerziehung u. Staat (Mayer-Reinach), RMZ 25, 33/34. — Zukunftsaufgaben d. Musikhochschulen (Moser), AMZ 51, 49. — Über Methodik u. Methoden (Müller), HfS 19, 11 ff. — Die Musik im neuen Lehrplan der höheren Schulen Preußens (Münnich), HfS 20, 3/4 ff. — Schulmusik u. Schulmusiker (Münnich), S 82, 52. — Der Privatunterricht der Lehrer u. Beamten (Niecheiol), DTZ 22, 388. — Beispiele zur Schulmusikpflege nach dem 30jähr. Kriege im Vergleich zu den heutigen Bestrebungen (Noack), DTZ 22, 389 ff. — Die Tonika-Do-Lehre als Weg zur Gehörbildung (Noack), Sti 19, 4. — I musicisti e la scuola (Pannain), P 6, 6. — Über Ton- u. Stimmbildungs-Unterricht (Paul), Sti 19, 10/11. — Der Halbschluß (Pfannenstiel), Sti 19, 6 f. — Sind Notenlesen und vom Blatt spielen erlernbar? (Posener), DTZ 23, 403. — Die Methodik im Schulgesang d. evangel. Lateinschulen des 17. Jahrhunderts (Preußner), AfM 6, 4. — Choral-

gesang im Schulmusikunterricht (Prümers), Sti 19, 7. — Musikerziehungsfragen (Rabsch), He 5, 16. — Prolegomena zu einer künftigen Musikpädagogik (Reuter), AfM 6, 3. — Harmonielehre? (Riemann), HfS 19, 16. — Polyphonie in der Schulmusik (Riemann), Merz 2, 6. — Der musikalische Studienrat (Riesenfeld), S 82, 40. — Wie mich das Eitz'sche Tonwort gefangen nahm (Roeder), Sti 19, 1f. — Zur Reform d. Orchestermusiker-Ausbildung (Scharnke), Or. 2, 6. — Musikerziehung u. Musikpflege auf dem Lande (Schaun), Merz 2, 6. — Zur Schulreform (Schaun), ZM 91, 11. — Die Zukunft der Volksmusikkultur u. die Lehrerbildungsreform (Schaun), Merz 1, 12. — Ist eine Reform des Eitzschen Tonwortes für Schulgesangzwecke möglich? (Schiegg), Sti 19, 7f. — Die Ausgestaltung der Arbeitsschulidee im Musikunterricht der Schule (Schmid), NMZ 45, 12. — Der polyphone Liedsatz im Schulmusikunterricht (Schulz), HfS 20, 1. — M. unter staatlicher Aufsicht (Schurzmann), Sti 19, 9. — L'histoire de la musique et l'enseignement public (Tiersot), M 87, 15. — Eine rheinische Hochschule für Musik (Unger), Voss. Ztg., Berlin, 3. 1. 1925. — Musikalische Volksbildung (Unger), DVo 1925, 5. — Fliegende Musikschulen (Wehle), DTZ 22, 390. — Aus der neuen Epoche des Schulgesangs (Weiß-Mann), Mw 4, 9. — Jugend u. Musik (Weiß-Mann), HfS 19, 22. — Musikerziehung in der Aufbauschule (Wettig), Merz 2, 5. — Grundsätzliches zur Frage der Musikalität (Wetzel), He 4, 32. — Stadtpfeifereien u. M. (Willmann), ZM 92, 7/8.

Musikvereinigungen, Musikverbände (s. a. Chorgesang). — 75 Jahre Schwäbischer Sängerbund, DS 16, 11. — Die 10. Hauptversammlung ... u. Ehrengerichtsordnung des Verbandes Deutscher Musikkritiker, MVDM 14. — The incorporated society of musicians conference (Artifex), MMR 55, 649. — Die Moskauer Vereinigung für moderne Musik (Belaïev), MdA 7, 3. — Der Reichsverband Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer (Ebel), RMZ 25, 33/34. — Der Verein evangel. Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen (Golücke), EK 1924, 35. — Zur Neuordnung des Deutschen Sängerbundes (Schlicht), To 29, 6. — Kritisches zum Satzungsentwurf des Deutschen Sängerbundes (Schlicht), To 29, 12. — Was man von der Musik-Gemeinschaft erwarten darf (Schmedding), BfM 1, 6/7. — Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein (Schwers), AMZ 52, 23/24. — 25 Jahre Schweizer. Tonkünstlerverein (Tobler), SMZ 65, 16. — Zur 25. Veranstaltung der Vereinigung der Musikfreunde (Wulfes), BfM 1, 1.

Musikwissenschaft (s. a. Musikinstitute, Musikkongresse). — M. u. Praxis (Albert), Voss. Ztg., Berlin, 28. 3. 1924. — Vom Wert der Musikhistorie (Albrecht), He 4, 5. — M. u. Musikbildung in SSowett-Rußland (Braudo), Mel 4, 9. — Der heutige Stand der M. (Epstein), Minerva, Zeitschrift, Dezember 1924. — Vergleichende M. (Heinitz), ZM 92, 7/8. — M. in Rußland (Iwanow-Boretzky), in Leningrad (Ginsburg), MdA 7, 3. — Neue Wege der M. (Muthesius), Frankf. Ztg. 1. 12. 1924. — Die M. auf dem zweiten Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft (Wetzel), ZfM 7, 3.

Musikzeitschriften. — After ten years (Sonneck), MQ 10, 4. — Zum Jubiläum d. Rhein. Musik- u. Theaterzeitung (Wolff), RMZ 26, 1/2.

Mussorgskij, Modest (s. a. Oper, Rimsky-Korssakoff, Stanoff). — M.'s autobiography (Calvocoressi), MMR 55, 654. — M.'s „realism" (Calvocoressi), MMR 55, 652. — „Der Jahrmarkt von Sorotschinzi" (Jensch), A 5, 7. — M.'s Liedersammlung „Jahre der Jugend" (v. Riesemann), A 5, 3. — M. and modern music (Swan), MQ 11, 2. — Die Originalfassung des „Boris Godunoff" (Wellesz), MdA 7, 3. — Das Problem Mussorgskij-Rimsky-Korssakoff (v. Wolfurt), Mk 17, 7.

Muthesius, Volkmar, s. Musikwissenschaft.

N

Naef, Karl, s. Juristisches.

Napolitano, Franco Michele, s. Neapel.

Nardini, P. — Zur Frage der angeblichen 110 Capricen von Nardini (v. Reuter), S 83, 25.

National s. Musik.

Neapel. — Lettera da Napoli (Napolitano), P 6, 3. 6.

Neefe, Christian Gottlob. — Die Kieler Handschrift der Autobiographie N.s (Engelhardt), ZfM 7, 8.

Nef, Karl, s. Beethoven.

Nerval, Gérard de (Coeuroy), RM 5, 11.

Netke-Loewe, Margarete, s. Musik.

Nettl, Paul, s. Keußler, Musik, Musikfeste, Raimund, Singballett, Tanz.

Neuausgaben s. a. Denkmäler, Laute, Kirchenmusik, Klassiker.

Neubeck, Ludwig. — (Golther), Mk 17, 2.

Newman, Ernest, s. Grace.

Newmarch, Rosa, s. Liapounow, Musik.

New York. — New Yorker Opernleben (Halperson), AMZ 52, 23/24. — Lettera da (Zanotti-Bianco), P 6, 2. 5.

Nicolai, W., s. Wagner.

Niechciol, T., s. Musikunterricht.

Niecks, Fred. M. (Saunders), MMR 55, 652.

Niemann, Walter. — (Andersch), The daily Berlin American 4, 111. — (Steinitzer), Leipziger Konzert-, Theater- u. Verkehrs-Blatt 1, 12. — (Stradal), Aussiger Tageblatt 68, 260.

Nietzsche, Friedr. — Dramma di due genii: Nietzsche-Wagner (Luzzi), P 5, 10. — N. u. die Musik (Marschalk), Voss. Ztg., Berlin 15. 11. 1924. — Eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke N.s (Unger), NMZ 46, 2. — N.s musikalische Geistesrichtung (Vetter), Mk 17, 5.

Nikitis, Otto, s. Musikkongresse.

Nissen, Annaliese, s. Musik.

Noack, Elisabeth, s. Musikbibliotheken, Musikunterricht, Spielmannsmusik.

Noack, Friedrich, s. Händel.

Nördlingen s. a. Singballett.

Nohl, Walther, s. Beethoven, Holz.

North, Roger. N.s „Memoires of Musick" (Pulver), MT 66, 989.

Noten, Notenschrift, -druck (s. a. Horn, Musikunterricht, Senefelder). — Neuer Tonschrift-

Vorschlag (Bäßler), To 29, 21. — Khoresmian notation (Belaiev), Sb 4, 6. — La sténographie musicale (Chappaz), SMpB 13, 21. — Der Notenstich (Holze), DMZ 56, 16. — Zur Ästhetik der musikalischen Notation (Keller), NMZ 46, 16. — Die griechische Gesangsnotenschrift (Sachs), ZfM 7, 1. — Die Alypiusschen Reihen der altgriechischen Tonbezeichnung (Samojloff), AfM 6, 4. — Eine neue Zwölfton-Schrift (Schönberg), MdA 7, 1. — The claims of Tonic Solfa (Whittaker), ML 5, 4f. — A new system of musical notation (Parsons), MT 980.

Notre Dame-Schule s. Musik.

O

Obligato (Berger), MMR 55, 650.

Ochs, Siegfried, s. Bach.

Oeckler, Adolf B., s. Reinecke.

Oehlerking, H., s. Cornelius, Chorgesang.

Oehmichen, Richard, s. Oper.

Öttingen s. a. Singballett.

Offenbach, Jacques. — Beiträge zu seinem Leben u. seinen Werken (Soldau) Sc 15, 1 (Sonderheft).

Ohrmann, Fritz, s. Berger, Oper.

Oldmann, C. B., s. Mozart.

Oliphant, E. H. C., s. Dichtung.

Oper, Operette. — (s. a. Berlin, Drama, Händel, Klarinette, Klavier, Laute, Mozart, Rundfunk, Singballett, Singspiel, Stuttgart, Theater). — Wie eine Opernaufführung entsteht. BlS 5, 6. — Die Zoppoter Waldoper (Aufsätze von Lange u. a.). Programmbuch der Zoppoter Waldoper. — Die O. in Rußland seit der Sowjet-Herrschaft (R. W. C.), AMZ 51, 47. — Die neue Oper (Bekker), MdA 7, 1. — Stories for opera (Boughton), Sb 4, 9. — Hat die Oper eine Zukunft? (Cahn-Speyer), Mel 4, 3 u. 5. — Rekordbestrebungen der Westdeutschen Opernbühnen (Cunz), He 4, 40. — Die O. in Italien (Dahms), Berliner Börsen-Zeitung 16. 5. 1925. — Music-drama: an art-form in four dimensions (Dilla), MQ 10, 4. — Operndämmerung (Dreßler), He 5, 6. — Von Opernsängern, Kapellmeistern, Regisseuren u. Musikschulen (Engel), Sc 15, 4. — Läßt sich ein Opernetat balancieren? Zur Berliner Opernkrise (Epstein), Voss. Ztg., Berlin 3. Jan. 1925. — Italienisches Opernwesen (Epstein), ZM 91, 10. — Sir John Falstaff in opera (Erckmann), Che 1923, 33. — Ergebnisse der jüngsten Entwicklung der Opernbühne (Erhardt), He 4, 48. — Das Operntextbuch (Fischer), AMZ 52, 14. — Die Oper vor 100 Jahren (Flechtner), NMZ 46, 14. — Opern-Übersetzungen (Friedland), AMZ 51, 44. — Der Verfall der Operette (Göttig), DK 1, 19. — Probleme der neuen Oper (Günther), AMZ 51, 40. — Zum Problem der modernen Oper (Guttmann), Geg 54, April. — Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756 (Haas), ZfM 7, 3. — Die deutsche O. in den vier letzten Jahren (Hakemeyer), Regensburger Anzeiger, 22. 1. 1925. — Vom Metropolitan Opera House (Halperson), AMZ 52, 26. — Die Oper ohne Bachklavier (Hartmann), He 5, 27. — Orchester-Secco (Hartmann), S 82, 49. — Anmerkungen zum Opernwinter (Heinrich XLV. Reuß), MdA 7, 6. — „Cagliostro" als Opernstoff (Hernried), S 82, 43. — Die Oper in Rußland (Jakowlew), MdA 7, 3. — Berliner Opernprobleme (Kapp), DK 2, 6. — Die Oper in Rußland (Kapp), Fränkischer Kurier, Nürnberg 18. 1. 1925. — Zum Problem der Oper (Křenek), BlS 5, 3. — L'opéra français au XVII[e] siècle (de La Laurencie), RM 6, 3. — Randbemerkungen zur zeitgenössischen Opernpflege u. Opernkritik (Lossen-Freytag), S 83, 8. — Opernbriefe aus Italien (Marsop), NMZ 46, 11 u. 16. — Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750 (Merbach), AfM 6, 3. — Operndichtung (Mersmann), Mel 4, 3. — Zum Repertoir der Hamburger Oper von 1718—1750 (Müller), AfM 7, 2. — Opera in France during the 17th century (Prunières), Sb 4, 2. — Eine antike Oper aus Ägypten (Reich), A 5, 1. — Von der Märchenoper der neueren Zeit (Rhode), He 5, 3. — Die Barockoper als Gegenwartsproblem (Rosenzweig), Mel 4, 3. — Les maîtres de l'Opéra bouffe dans la musique de chambre, à Londres (de St. Foix), RMI 31, 4. — Zur venezianischen O. (Sandberger), Jahrbuch Peters 31. — Une nouvelle forme dramatique (Schaeffner), RM 6, 1. — Umwertung in der Opernregie (Schettler), DK 2, 5 u. He 4, 27. — Aus der Geschichte der Dresdner Oper (Schmid), DK 2, 4. — Aktuelle Opernfragen (Schorn), Mk 17, 3. — Some pitfalls of operatic composing (Scott), MMR 55, 650. — The human nuisance in opera (Shipp), Sb 4, 12. — Das Bühnenbild der Oper (Sievert), Mk 17, 7. — Das Opernproblem (Spies), RMZ 26, 1/2. — Ein „unbekannter" Prager Theaterzettel. Zur Renaissance der Kammeroper. (Walter), A 4, 8. — L'opera italiana in Germania (Weißmann), MO 6, 8. — The beginning of opera in Vienna (Wellesz), Sb 4, 7. — Vom neuen Musikdrama (Werner), He 5, 15. — Zur Rückbesinnung der Opernregie (Wießner), He 4, 46. — Gegen die moderne O. (Zillinger), ZM 92, 2. — Moderner Opernauszug u. Publikum (Zschorlich), AMZ 52, 30/31.

Oper, Erstaufführungen: — Andreae: Abenteuer des Casanova (Platzbecker), NMZ 45, 10. — (H. T.) SMZ 64, 20. — Borodin: Fürst Igor (in Mannheim) (Droop), AMZ 52, 16. — (Lossen-Freytag), S 83, 12. — Bortz, Wildfeuer (Hakemeyer), AMZ 52, 14. — Braunfels: Don Gil von den grünen Hosen, (Einstein), MdA 6, 10 u. A 4, 11/12. — (H. H.), NMZ 46, 7. — (A. N.), RMZ 25, 45/46. — (Hoffmann), NMZ 46, 18. — (Mayer), Mw 4, 12. — (Stahl), AMZ 51, 50. — Busoni: Doktor Faust (Ohrmann), Or 2, 11. — (Platzbecker), NMZ 46, 20. — (Schmitz), Mk 17, 10. — (Schwers), AMZ 52, 22. — (Singer), DMZ 56, 22. — (Stefan), MdA 7, 6. — (Thari), Mw 5, 6. — (Unger), A 5, 7. — (Weißmann), MT 66, 989. — Bucharoff: Sakahra (Hiller), DK 1, 19. — AMZ 51, 47. — Cortolezis: Das verfemte Lachen (Unterholzner), AMZ 52, 10 u. NMZ 46, 13. — David: Der Sizilianer (Gysi), AMZ 51, 45. — (Roner), NMZ 46, 5. — Eidens: Die Liebesbriefe (Zimmermann), AMZ 52, 15. — Enna: Don Juan Marana

(Crome), S 83, 21. — Ettinger: „Der eifersüchtige Trinker" und „Juana" (Matthes), AMZ 52, 11. — v. Franckenstein: Li-Tai-Pe (F. P.), NMZ 46, 18. — Frank: D. Bildnis d. Madonna (Hoffmann), NMZ 46, 15. — (v. Wymetal), AMZ 52, 19. — Giordano: „Cena delle beffe" (Cesardi), MO 7, 1. — Giordano: André Chénier (Perl), DMZ 56, 9. — (Platzbecker), NMZ 46, 12. — Goetz: Francesca (Zimmermann), AMZ 52, 7. — Hamerik: Stephan (Fischer), AMZ 52, 1. — Janáček: Das listige Füchslein (Felber), A 5, 1. — (Weigl), NMZ 46, 12. — Kienzl: Hassan der Schwärmer (W. R.), NMZ 46, 14. — (Oehmichen), S 83, 10. — v. Klenau: Gudrun auf Island (J. B.), AMZ 51, 50. — (T.), RMZ 25, 45/46. — (Schüngeler), NMZ 46, 8. — (Voigt), Mw 5, 1. — Krenek: Zwingburg (Altmann), Mw 4, 11 — (Band), NMZ 46, 5. — (Bekker), MdA 6, 10. — (Kapp), Voss. Ztg., Berlin 18. 10. 1924. — (Leichtentritt), A 4, 10. — (Westermeyer), S 82, 44. — Maurice: Nachts sind alle Katzen grau (Gysi), AMZ 52, 12. — Meßner: Hadassa (Zimmermann), AMZ 52, 15. — Mussorgskij: Der Jahrmarkt von Sorotschinzy (Jensch), AMZ 52, 20. — (Riesenfeld), NMZ 46, 18 u. S 83, 20. — Overhoff: Mira (S.), RMZ 26, 11/12. — (Beckmann), AMZ 52, 14. — (Cunz), NMZ 46, 15. — (Müllner), S 83, 13. — Patáky-Traumliebe (Reuter), S 83, 12. — Prokoffieff: Die Liebe zu den drei Orangen (in Köln) (Hiller), AMZ 52, 14. — (Unger), NMZ 46, 14. — Ravel: L'heure espagnol [in Hamburg] (Schaub), AMZ 52, 8. — Respighi: Belfagor [in Hamburg] (Schaub), AMZ 52, 12. — Schreker: Irrelohe (Aber), MdA 6, 10. — Schönberg: Die glückliche Hand (Hoffmann), NMZ 46, 4. — Hand (Konta), A 4, 10. — Scott: Der Alchimist (Müllner), S 83, 23. — Simon: Frau im Stein (Eisenmann), AMZ 52, 11. — (Stuart), S 83, 10. — Stephan: „Die ersten Menschen". Neufassung von Holl (Voigt), NMZ 46, 7. — Stierlin: Die deutschen Kleinstädter (Hakemeyer), AMZ 51, 49 u. Mw 5, 1. — Strauß: Intermezzo (Haenel), DTZ 22, 393. — (Petzet), S 82, 46. — (Platzbecker), NMZ 46, 5. — (Unger), A 4, 11/12. — (Schwers), AMZ 51, 46. — (Thari), Mw 4, 12. — Strauß: L'Intermezzo (Weißmann), MO 7, 1. — Striegler: Hand u. Herz (Hollstein), Or 2, 1. — (Platzbecker), NMZ 46, 9. — (Schmitz), AMZ 51, 51/52. — (Thari), Mw 5, 1. — Szanto: Taifun (Droop), AMZ 52, 4. — Tomaschek: Das steinerne Herz (Habel), NMZ 46, 13. — Viebig: Die Mòra (Suter), AMZ 52, 13. — Vollerthum: Island-Saga (A. N.) RMZ 26, 3/4. — (Ehlers), NMZ 46, 11. — (Einstein), MdA 7, 2. — (Schwers), AMZ 52, 5. — Weismann: Traumspiel (Brinkmann), AMZ 52, 21. — (Schwermann), S 83, 19. — Wolf-Ferrari: Die vier Grobiane (H. H.) NMZ 46, 12. — Wolf-Ferrari: Liebesband der Marchesa [Gli amanti sposi] (Schwers), AMZ 52, 15. — (Dahms), AMZ 52, 10. — (Petzet), S 83, 15. — [in Dresden] (Platzbecker), NMZ 46, 18. — (Thari), Mw 5, 5. — Zandonai: Francesca da Rimini [in Altenburg] (Gabler), NMZ 46, 15. — (Segnitz), AMZ 52, 14. — Zandonai: I Cavalieri di Ekebù (Incagliati), MO 7, 3.

Ophüls, Gustav, s. Brahms.

Orchester (s. a. Chorgesang, Musikinstrumente, Musikunterricht, Orgel). — Das Liebhaberorchester im Spiegel der Zeiten (Sachs), Voss. Ztg., Berlin 7. 2. 1925. — Etwas vom kleinen Orchester (Stein), PT 1924, 5.

Orel, Alfred, s. Paganini, Rhythmus.

Orgel (s. a. Bach, Reger). — Unsymmetrischer Orgelspieltisch (Biedermann), SMpB 14, 13. — Die O. Prof. Psáchos für byzantinische u. anatolische Musik (Bürchner), NMZ 45, 12. — Die Accidentien in Orgeltabulaturen (Frerichs), ZfM 7, 2. — Orgel u. Orchester (Gräner), AMZ 52, 23/24. — Kerkorgels in Friesland (Hallema), TVN 11, 3. — Eine neue O. für byzantinische Musik (Heisenberg), ZeK 2, 9. — Moderne oder Prätorius-Orgel? (Hiller), DIZ 26, 15. — Eine neue O. f. byzantinische Musik (v. Hoeßlin), Mk 17, 4. — Die Orgel (Jahnn), Mel 4, 7/8. — Organ sonatas ancient and modern (Kitchener), MMR 55, 652. — Die neue O. in der großen Messehalle zu Köln (Klais), GBl 48, 3/4. — Orgelspiel u. Chorgesang im liturg. Rahmen des Gottesdienstes (Kreßel), ZeK 2, 11. — Wege u. Ziele des Orgelbaues (Leichsenring), NMZ 46, 2. — Zur Farbigkeit der O. (Luedtke), ZM 92, 6. — Orgelideale eines Jahrtausends (Luedtke), Mel 4, 7/8. — Kritisches über Orgeln u. Orgelspiel (Sauer), DIZ 26, 3. — Die O. in der Messehalle zu Köln (Sauer), DIZ 26, 12. — Die Prinzipien des Orgel-Pedal-Spiels (Schmidt), SMpB 14, 11 ff. u. ZeK 3, 2. — Stil u. Aufgabe des gottesdienstl. Orgelspiels in der evangel. Kirche (Schmidt), KiM 5, 60. — Isolated continuity in organ music (Waters), MT 66, 985.

Orthmann, Willy, s. Kiel.

Ostrčil, Otokar. (Beneš), A 5, 5/6.

Oswald v. Wolkenstein. — (Lange), BfM 1, 3.

Otto, Rudolf, s. Besprechungen.

Overhoff, Kurt, s. Oper, Tonalität.

P

Pachelbel, Joh., s. a. Bach.

Paganini, Nicolo. — Über einige Kompositionen aus dem Nachlasse P.s (Orel), ZfG 4, 8. — P. u. die Gitarre (Prusik), ZG 4, 7. — P. als Gitarrespieler (Schulz), Voss. Ztg., Berlin 4. 4. 1925. — P. in Karlsbad (Zuth), ZG 4, 1 f.

Pagella, G., s. Rhythmus.

Paisiello, Giovanni. (Walter), A 4, 9.

Palermo. — Lettera da P. (Tiby), P 6, 3. 7.

Palestrina (s. a. Form). — (Tiby), P 6, 3. — P.s Geburtstag (Weißenbäck), MD 13, 1. — P. u. seine Sänger (Cahn-Speyer), Voss. Ztg., Berlin 4. 10. 1924. — Ein unbekanntes Madrigal P.s (Einstein), ZfM 7, 9/10. — P. im 17. u. 18. Jahrhundert (Fellerer), MS 55, 2. — Die Gotik des P.-stils (Kurthen), GBl 48, 11/12. — P. u. Palestrina-Renaissance (Ursprung), ZfM 7, 9/10.

Palmer, Christian (Wezel), SG 47, 5.

Palmer, Heinrich, s. Schumann.

Panizzardi, Mario, s. Wagner.

Rönisch, Hermann. — DIZ 26, 3.
Röntgen, Julius (Unger), ZM 92, 5.
Roese, Heinrich, s. Kögler.
Röser, Fr., s. Tonwort.
Rogati, Georg, s. Lied.
Roger-Ducasse (Swan), Che 1924, 36.
Roland-Manuel (George), RM 6, 1. — (Goddard), Sb 5, 6. — s. a. Ravel.
Rom. — Lettera da Roma (Rossi-Doria), P 6, 1. 4. 7.
Romagnoli, Ettore, s. Musik.
Roncaglia, Gino, s. Puccini, Tolstoi.
Roner, Anna, s. Klavier, Marschner, Oper.
Ronga, Luigi, s. Schumann.
Ronsard, P. de, et la musique (Chantavoine), M 86, 7 f.
Rosanelli, Gedeone, u. seine Stellung in der modernen Gitarr-Literatur (Moro), ZfG 4, 8.
Rosenberg, Richard. — (Lange), BfM 1, 5. — (s. a. Bruckner).
Rosenberger, s. Juristisches, Rundfunk.
Rosenmeyer, s. Juristisches.
Rosenstock, Joseph (Diestelmann), MdA 7, 4.
Rosenzweig, Alfred, s. Oper, Tanz.
Rossi-Doria, Gastone, s. Labroca, Rom, Wagner.
Rossini, Gioach. — R. nel „Guglielmo Tell" (Pannain), RMI 31, 4. — R. e il „Leitmotiv" (Radiciotti), MO 7, 3.
Roth, Bertrand (Müller), ZM 92, 4.
Rovaart, M. E. van de, s. Humor.
Rubardt, Paul, s. Besprechungen, Lübeck.
Rudhyar, D., s. Phonograph.
Rudolph, Anton, s. Volkner.
Rücker, August, s. Stapf.
Rüdinger. — R.s op. 56 (Grünwald), MdS 6, 8.
Rühlmann, Franz, s. Stein.
Rundfunk (s. a. Juristisches). — Musik im R. (Band), He 4, 23. — Niedergang der musikalischen Kultur durch Radio (Brust), AMZ 52, 27. — Was nützt der R. dem Künstler? (Cahn-Speyer), SMpB 14, 7 u. NW 54, 1. — An allem ist — Rundfunk schuld! (Chop), S 83, 6. — Tagespresse u. Radiofunk im Dienste des deutschen Liedes (Classen), DS 17, 12. — Radio in Britain (Greville) MQ 11, 2. — R. u. Oper (Holde), DTZ 22, 388. — Der R. u. der Podiumkünstler (Rosenberger), To 29, 12. — R. u. Konzertsaal (Seibert), BP 2, 1. — Zukunftsmusik im R. (Stein), Der deutsche Rundfunk, Berlin, März 1925. — Errungenes u. Erstrebtes (Szendrei), HfS 19, 23 f. — Allons-nous avoir une littérature et une musique radiophoniques? (Toudouze), M 86, 16.
Rychnovsky, Ernst, s. Finke.

S

Sabanejew, Leonid, s. Musik.
Sachs, Curt, s. Lied, Musik, Noten, Orchester, Programmusik, Stil.
Saerchinger, César, s. Jazz.
St.-Foix, G. de, s. Oper.
Salazar, Adolfo, s. Falla, Halffter, Stravinski.
Salieri, Antonio, e i suoi contemporanei (Della Corte), P 6, 6 ff. — (de Curzon), M 87, 21. — (Witt), DMZ 56, 19.
Salmon, Arthur L., s. Musik.
Salomon, Siegfried, s. Musik.
Salomon, Willy, s. Sekles, Weihnachten, Zilcher.
Salzedo, Carlos, (Greville), Sb 5, 12. — s. a. Musikunterricht.
Samazeuilh, G., s. Bordes.
Samojloff, A., s. Noten.
Sandberger, Adolf. — (Mayer), Mk 17, 9. — s. a. Oper, Zmeskall.
Sandvik, O. M., s. Musik.
Santley, Charles, (Levien), Sb 5, 2.
Sapiti, Niccolò, s. Melodrama.
Satie, Erik. — (Calvocoressi), MMR 55, 649.
Sattler, Walther, s. Schleiermacher.
Sauer, Ludwig, s. Orgel.
Sauerbeck, Rich., s. Chorgesang.
Saunders, William, s. Niecks.
Saxophon u. Jazzband (Schulhoff), A 5, 5/6. — Een belangrijke verbetering aan Saxophones. Mc 5, 2.
Schade, Rudolf, s. Goethe.
Schaeffner, André, s. Besprechungen, Rivière.
Schäfke, Rudolf, s. Lied, Mozart, Quantz.
Schalk, Franz. — (Specht), Mk 17, 9.
Scharnke, Reinhold, s. Cornelius, Lohse, Musik, Musikunterricht.
Scharwenka, Xaver, and „a few others" of the nineteenth century (Cole), MMR 55, 653. — (Leichtentritt), Mk 17, 5.
Schaub, Hans F., s. Hindemith, Mozart, Musikfeste, Oper, Pfohl.
Schaun, Wilhelm, s. Kirchenmusik, Marschner, Musikunterricht.
Schein, Johann Hermann. — (Prüfer), Sti 19, 8.
Schellenberg, Ernst Ludwig, s. Bruckner.
Schemann, Ludwig, s. Cherubini.
Schenker, Heinrich. Sch.s Urlinie (Carrière), AMZ 52, 7 f.
Scherber, Ferdinand, s. Bruckner, Dirigieren, Löwe, Tonalität, Wien.
Scherer, Marguerite, s. Honegger.
Schering, A., s. Besprechungen, Sperontes.
Scherrer, Heinrich. — (Bauer), Gf 26, 3/4.
Schettler, Paul Alex., s. Oper.
Scheunemann, Max, (Band), Deutsch. Musikjahrbuch, 1923.
Schichtel, Georg, s. Chorgesang.
Schiegg, Anton, s. Musikunterricht.
Schjelderup, Gerhard, s. Musik.
Schiljaew, N., s. Musik.
Schilling, Rud., s. Gesang.
Schindler, Anton, s. Beethoven.
Schindler, Anton Felix, (Zimmermann), T 27, 10.
Schipke, Max, s. Cornelius.
Schlagzeug (Wellesz), PT 2, 4.
Schleiermacher, Friedrich. — Vergessene Dokumente aus dem musikal. Leben Sch.s (Sattler), ZfM 7, 9/10.
Schleissner, Leo, s. Prag.
Schlensog, Martin, s. Bruckner.
Schlesinger, s. Juristisches.
Schlicht, Ernst, s. Chorgesang, Musikvereinigungen.
Schliepe, Ernst, s. Dirigieren.
Schloezer, Boris de, s. Liapounov, Milhaud, Musik, Skriabin, Stravinsky, Vierteltone.
Schmedding, Heinrich, s. Musikvereinigungen.
Schmid, Alfons, s. Musikunterricht.
Schmid, Otto, s. Oper.
Schmid, W., s. Wolf.
Schmidt, August, s. Hamburg.

Schmidt, Bruno, s. Musikinstrumente.
Schmidt, Ernst, s. Stocker.
Schmidt, Felix, s. Orgel.
Schmidt, Felix (J.). To 29, 8. — (Stege), DTZ 23, 403.
Schmidt, Ferdinand, s. Kirchenmusik, Orgel.
Schmidt, Georg Wilh., s. Chorgesang, Musikfeste, Septimenakkord.
Schmidt, Leopold, s. Berlin, Bruckner.
Schmitt, Florent, s. Fauré.
Schmitz, Alois, s. Gesang.
Schmitz, Arnold, s. Musik.
Schmitz, Eugen, s. Dresden, Oper, Thari, Strauß.
Schmolck, Julius Edgar, s. Lied.
Schmücker, Marie-Therese, s. Casella.
Schnapp, Friedrich, s. Schumann.
Schneider, Charles, s. Kirchenmusik.
Schneider, Edouard, s. Bach, Gesang, Lied, Wagner.
Schneider, Max. (Kirsch), SBeK 56, 8.
Schnerich, Alfred, s. Kirchenmusik.
Schnoor, Hans, s. Musikfeste, Strawinsky.
Schoeck, Othmar. — S.s Gaselen (E. J.), SMZ 65, 4.
Schönberg, Arnold, (s. a. Oper, Noten). — [Eine ganze Reihe von Aufsätzen zu Sch.s 50. Geburtstage im:] Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, Wien 1924. — (Erpf), NMZ 46, 1. — (Felber), DK 1, 22. — (Holl), Frankfurter Zeitung 13. 9. 1924 u. A 4, 8. — (Kastner), Voss. Ztg., Berlin 13. 9. 1924. — (Morgenroth), HfS 19, 14. — (Schwers), AMZ 51, 37. — (Thiessen), Mw 4, 10. — (Weißmann), Allgemeine Zeitung, München 26. 8. 1924. — Sch. e la nuova musica italiana (Casella), MO 6, 10. — About „Pierrot Lunaire“ (Fleury), ML 5, 4. — Konzertsaal oder psychiatrischer Hörsaal? Die Geburtstagsfeier eines lebend Toten. (Friedland) u. (Granzow), AMZ 51, 41 u. 43ff. — Sch.s „Die glückliche Hand“ (Graf), Voss. Ztg., Berlin 18. 10. 1924. — Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Sch. (Greißle), MdA 7, 2. — Ein Sch.-Jubiläum (Günther), Merz 1, 9. — Sch.s Serenade op. 24 mit oblig. Mandoline u. Gitarre (Haas), ZG 4, 4. — Light on Sch. (Hull), MMR 55, 653. — Sch. in Italy (Massarini), Sb 4, 12. — Sch., ein Führer zur neuen Musik (Morgenroth), DTZ 22, 389. — Sch. der Psychopath (Petschnig), AMZ 51, 48f. — Sch.s Gurrelieder (Pisk), DD 1, 22. — Sch. u. kein Ende (Stege), Or 2, 7. — Über den Vortrag von Sch.s Musik (Stein), PT 1924, 5. — Eine Passacaglia von Sch. (Tenschert), Mk 17, 8.
Schoene, Adolf Waldemar, s. Dippe.
Schoenenberg, Hans, s. Musikfeste.
Schopenhauer (s. a. Wagner). — Sch. u. die Musik (Seibert), BP 2, 7.
Schorn, Hans, s. Karlsruhe, Musik, Oper.
Schrade, Leo, s. Musik.
Schramm, Paul, s. Klavier.
Schreker, Franz (s. a. Oper). — (Felber), Sb 4, 9. — „Der ferne Klang“ (Kapp), BlS 5, 7. — (Rasch), AMZ 52, 21. — (Westermeyer), S 83, 20. — „Der ferne Klang“ in Leningrad u. Berlin (Ginsburg), (Kastner), MdA 7, 6.
Schrenk, Walter, s. Melodie, Musikkritik, Strauß.
Schubert, Franz (s. a. Beethoven). — (Beringer), BfM 1, 6/7. — (Stier), Sti 19, 1f. — Sch.s poets (Fiedler), ML 6, 1ff. — „Pause“, eine Sch.-Liedstudie (Heuß), ZM 91, 11.
Schücking, Julius Lothar, s. Mozart.
Schügeler, Heinz, s. Oper.
Schütz, Heinrich. — (Herchet), EK 1925, 39. — (Holl), Frankfurter Ztg., 9. 5. 1925.
Schulhoff, Erwin, s. Saxophon, Strawinsky.
Schulmusik s. Musikunterricht.
Schultze-Biesantz, Clemens. — (Werner), He 4, 39.
Schulz, Karl, s. Musikunterricht.
Schulz, Max, s. Lied, Paganini.
Schum, Alexander, s. Essen.
Schumann, Ferdinand, s. Brahms.
Schumann, Georg, s. Keußler.
Schumann, Paul, s. Beethoven.
Schumann, Robert. — On Sch. — and reading between the lines (Davies), ML 6, 3. — Gotischer Geist in Sch.s fis Moll-Klavier-Sonate (Gehring), SMZ 65, 9. — On a song-cycle of Sch. (Hull), MMR 54, 647. — Sch.s Konzert f. Violoncell bearb. v. Kes (Palmer), DMZ 56, 18. — Sch. critico e scrittore (Ronga), P 6, 2. — Sch.s Plan zu einer Oper „Tristan u. Isolde“ (Schnapp), Mk 17, 10 u. MQ 10, 4. — Die Wesensart Sch.s in seinen Werken (Stier), Sti 19, 10/11. — Sch.s „Genoveva“ (Wolff), BP 1, 18.
Schurzmann, K., s. Musikunterricht.
Schwartz, Rudolf, s. Caruso, Gesang, Lied, Webern.
Schwarzrock, W., s. Chorgesang.
Schwebsch, Erich, s. Bruckner.
Schwermann, J., s. Oper.
Schwers, Paul, s. Krenek, Musik, Musikfeste, Musikvereinigungen, Oper, Partitur, Pfitzner, Puccini, Schönberg, Strauß, Strawinski, Wellesz.
Scott, C. A. Dawson, s. Lied.
Scott, Cyrill, s. Haendel, Oper.
Scott, Hugh Arthur, s. Wagner.
Scott-Baker, H., s. Beethoven.
Scriabin, s. Skrjabin.
Sebestyen, Georg, s. Walter.
Sedding, Erwin, s. Musik.
Seeger, Charles Louis, s. Musik.
Seeliger, Hermann, s. Musik.
Segnitz, Eugen, s. Musikfeste, Oper, Richter, Rinkens.
Segovia, Andres. — Persönliches über S. (Halla), ZG 4, 2.
Seibert, Willy, s. Rundfunk, Schopenhauer, Strauß.
Seidl, Arthur, s. Dessau, Marteau, Musiksammlungen.
Seifert, Otto, s. Bruckner.
Seiffert, Max, s. Telemann.
Sekles, Bernhard (Salomon), DK 1, 18.
Selby, William. — (Flood), MT 978.
Selden-Goth, Gisella, s. Skrjabin.
Seling, Hugo, s. Violine.
Sendele, Adolf, s. Isenmann.
Senefelder, Alois, u. der Musikaliendruck (Kellner), DK 1, 15.
Septimenakkord, Der verminderte, in der Vokalmusik (Schmidt), Sti 19, 9.
Sérieyx, A., s. Musik.
Servières, G., s. Massenet.
Seywald, Georg, s. Reuß, Draeseke.

Sharp, Cecil James, MT 978.
Shipp, Horace, s. Oper, Tanz.
Shirlaw, Matthew, s. Harmonie.
Siegel, Otto, s. Konzert, Musik, Musikfeste, Puccini.
Siegel, Rudolf, s. Musik.
Sievert, Ludwig, s. Oper.
Silberschmidt, Rud., s. Musik.
Simon, James, s. Oper.
Sinfonie, s. Symphonie.
Singballett. — Beitrag zur Geschichte des deutschen S., sowie zur Öttinger u. Nördlinger Musikgeschichte (Nettl), ZfM 6, 10/11.
Singer, Jacob, s. Hören.
Singer, Kurt, s. Musikkritik, Oper.
Singspiel u. Operette (Zimmermann), He 5, 5.
Skriabin, Alexander. — (de Schloezer), M 87, 19. — (Selden-Goth), Voss. Ztg., Berlin, 25. 4. 1925. — (Ssabanejeff), Mel 4, 10. — S. u. die moderne russische Musik (Andreevsky), BlS 5, 8 u. (Belaiev), MdA 7, 3.
Slevogt, Max, s. Mozart.
Smetana, B. — (Günther), BP 1, 14. — (Fournol), RM 5, 11. — (Löwenbach), Che 1924, 37. — (Tiersot), M 86, 33 ff.
Smith, A. E. Brent, s. Meyerbeer.
Smith, William C., s. Händel.
Smyth, Ethel. — (Lyle), Sb 4, 2. — S. and her mass in D. (Grew), Sb 4, 8.
Soldau, Kurt, s. Offenbach.
Sonate, s. a. Form.
Sonderburg, Hans, s. Musik, Wollong.
Sonne, H., s. Darmstadt.
Sonneck, O. G., s. Musikzeitschriften.
Sonnen, Otto, s. Musik.
Sor, Ferdinand, s. Molitor.
Sorabji, Kaikhosru. — The music of S. (Williams), Sb 4, 11. — s. a. Konzert.
Soziale Fragen. — Mehr Fürsorge für die lebenden Tonsetzer (Altmann), Deutsches Musikjahrbuch, 1923.
Specht, Richard, s. Gutheil-Schoder, Krauß, Löwe, Schalk.
Speets, D., s. Musikinstrumente.
Sperl, Hans, s. Bruckner.
Sperontes, Zwei Singspiele des S. (Schering), ZfM 7, 4.
Sphärenmusik (Fleischer), Voss. Ztg., Berlin, 10. 4. 1925.
Spielmannsmusik, Volkstümliche, u. Jugendmusik (Noack), Mel 4, 7/8.
Spiro, Friedrich, s. Bach.
Spitta, Friedrich (Herold), ZeK 2, 8.
Spitz, L., s. Milde.
Spitzer, Albert, s. Kleiber.
Spontini, Gasparo (s. a. Berlin) — (Fedeli), MO 6, 11. — (Goetze), Frankfurter Oderzeitung, 14. 11. 1924. — Der alte S. (Besch), AMZ 52, 4. — S. u. E. T. A. Hoffmann (Kroll), Mw 4, 11. — S. a Berlino (Radiciotti), P 6, 1 ff.
Sprache, s. Gesang.
Sprechen, s. Gesang.
Springer, Herm., s. Musikkritik.
Squire, W. Barclay, s. Byrd, Händel.
Ssabanejeff, Leonid, s. Musik, Skriabin.
Stadtpfeifer, s. a. Musikunterricht.
Stahl, Heinrich, s. Oper.
Stamitz, Anton. — La Veuve de St. (Pincherle), BUM 4, 1.
Stanford, Ch. V. — St.s last opera: „The Travelling Companion" (Bonavia), MT 66, 988.
Stapf, Oskar (Rücker), SSZ 17, 9 u. SG 47, 4.
Stassof, Vladimir, and Mussorgsky (Calvocoressi), MMR 54, 648.
Statham, Heatchote D., s. Musik, Kirchenmusik.
Steel, Grizelle Strang, s. Troubadours.
Stefan, Paul, s. Besprechungen, Musikfeste, Oper, Strauß, Walter, Wien.
Stege, Fritz, s. Ertel, Lied, Musik, Musikinstrumente, Musikkongresse, Schmidt, Schönberg.
Steglich, Rudolf, s. Besprechungen, Händel, Musikfeste.
Stein, Carl, geb. 1824. KiM 5, 60. — (Stein), Zek 2, 11.
Stein, Erwin, s. Dirigieren, Mahler, Musik, Orchester, Partitur, Schönberg.
Stein, Fritz (Bessell), Mw 5, 6. — (Rühlmann), NMZ 46, 18.
Stein, Philipp. — SSZ 17, 7. — s. a. Weidt.
Stein, Rich. H., s. d'Arguto, Landowska, Rundfunk.
Stein, Siegfried, s. Stein, Carl.
Steinhagen, Otto, s. Keußler.
Steinhard, Erich, s. Musik, Musikfeste, Prag.
Steinitzer, Max, s. Bruckner, Niemann, Zöllner.
Steinmüller, Paul, s. Klavier.
Stendhal. — Les idées de St. sur la musique (de La Laurencie), RM 6, 2.
Štěpán, W., s. Vycpálek.
Stephan, Rudi, s. Oper.
Stephani, Hermann, s. Eitz, Partitur.
Sternfeld, Richard, s. Besprechungen, Bruckner, Lassalle, Strauß, Wagner.
Stiebitz, Kurt, s. Strauß.
Stier, Albert, s. Schubert, Schumann.
Stierlin, Kuno, s. Oper.
Stil (s. a. Kirchenmusik, Quantz). — Style in musical art (Bannard), Sb 4, 5. — Die Auflösung des romantischen Stils (Mersmann), MG 2, 7. — Vom Sinn der Stilvergleichung (Sachs), Mel 4, 6.
Stimme, s. Gesang.
Stimmung, s. a. Chorgesang.
Stock, Ambrosius, s. Kirchenmusik.
Stock, Frederic (Greville), Sb 5, 9.
Stocker, Rich. (Schmidt), SSZ 17, 8.
Stockhausen, s. Kirchenmusik.
Stolz, Ernst, s. Händel.
Storck, Karl, s. Lied, Musik, Reformation.
Stradal, August, s. Bruckner, Niemann.
Strangways, A. H. Fox, s. Lied, Musik.
Straße. — Bricciche di etnofonia marchigiana (Fara), MO 7, 5 ff.
Straßer, Stefan, s. Musik.
Strauß, Johann. — (Rainalter), Berliner Börsenzeitung, 2. 10. 1924. — (Urban), MfA 216.
Strauß, Richard (s. a. Musikfeste, Oper, Wien). — (Seibert), BP 1, 16. — (Stefan), MdA 6, 10. — (Teßmer), DTZ 23, 405. — An Alpine Symphony (Brian), Sb 4, 7. — S. als Operndirektor in Wien (Hoffmann), NMZ 46, 10. — S. on the stage (Kalisch), Sb 4, 12. — Der formale Schwung in S.s „Till Eulenspiegel" (Lorenz), Mk 17, 9. — S. u. die Gegenwart (Schrenk), BlS 5, 6. — S. u. Pfitzner (Stern-

feld), AMZ 51, 50. — S. der Lehrer (Stiebitz), AMZ 51, 44. — Mit S. beim Straußfest in London (Tschirch), BP 1, 20. — Abschied von S. [Wien] (v. Wymetal), AMZ 52, 1. — „Intermezzo" (Chop), S 83, 14. — (Kapp), BlS 5, 6. — (Schmitz), Mk 17, 3. — (Schwers), AMZ 52, 15. — (Strauß), BlS 5, 2. 6. — (Thurneiser), DR 51, Mai.

Strawinsky, Igor. — A 4, 10. — (Weißmann), BlS 5, 8. — S.-Aufregung. Stimmen aus dem Publikum, A 4, 11/12. — „Die Geschichte vom Soldaten" (Kapp), BlS 5, 8. — „Renard" (Kapp), BlS 5, 8. — S.s „Les Noces" (Manuel), Che 1923, 33. — S. in der Berliner Staatsoper (Morgenroth), DTZ 23, 406. — Aus S.s Falschmünzerwerkstatt (Pringsheim), AMZ 51, 51/52. — Pulcinella and Maese Pedro by de Falla (Salazar), Che 6, 44. — S. u. Prokofjeff (de Schloezer), Mel 4, 10. — S.s „Geschichte vom Soldaten (Schnoor), A 4, 10. — Paraphrase über Herrn S. (Schulhoff), A 4, 10. — S.-Aufführungen in der Berliner Staatsoper (Schwers), AMZ 52, 25. — S. u. Prokoffieff. Das Instrumentalkonzert im Lichte des Russentums (Weißmann), Voss. Ztg., Berlin, 29. 11. 1924.

Streichinstrumente. — Die Herstellung von St. (Drechsel), DMZ 56, 27.

Streichquartett. — Le quatuor à cordes et sa littérature (Fornerod), SMpB 14, 9f.

Strickland-Anderson, Lily, s. Tagore.

Striegler, Kurt, s. Oper.

Strobel, Heinrich, s. Cherubini, Hindemith.

Struck, Gustav, s. Bach, Bruckner, Pfitzner.

Stuart, D., s. Oper.

Stubenvoll, Friedrich Beda, s. Besprechungen.

Stuckenschmidt, H. H., s. Atonalität, Mechanisierung.

Stürenberg, s. Wagner.

Stuttgart. — Zur Entwicklung der Stuttgarter Oper (von 1920—1924), (Erhardt), Mk 17, 7.

Suarès, André, s. Musik, Ravel.

Süßke, Willy, DS 17, 5.

Sullivan, A. S., s. Debussy.

Suppé, Franz v. — (Leon), MfA 219.

Suter, Ernst, s. Konzert, Oper.

Suter, Hermann. — Le Laudi di S. Francesco di Assisi (M. E. T.), P 6, 2.

Swan, Alfred J., s. Mussorgski, Roger-Ducasse.

Symphonie. — Russian Symphony and the symphonies of Miaskovsky (Belaiev), Che 6, 41. — Is the symphony coming back? Orchestral signs and portents (Gilman), Sb 5, 7. — Sinfonische Charakteristik (v. Keußler), Mk 17, 2.

Systermans, Georges, s. Musik.

Szanto, Theodor, s. Oper.

Szendrei, Alfred, s. Rundfunk.

T

Tagore. Rabindranath, poet-composer (Strickland-Anderson), MQ 10, 4.

Takt, Taktstrich (s. a. Noten). — Zur Taktstrichfrage (Frey, Wiehmayer), ZM 92, 4. 6. 7/8. u. (Tetzel), NMZ 46, 19. 20. u. (Wiehmayer), ZfM 7, 3. 4. — Taktstrich u. Rhythmus (Cahn-Speyer), ZfM 7, 3. — Einiges von der seelischen Zählzeit, von unnötigen Taktstrichen u. anderen rhythmischen Dingen (Heuß), ZM 92, 4. — Über Leitung u. Vortrag der alten Musik ohne Taktstrich (Howard), MG 3, 4. — Großer Takt u. Taktstrichänderung (Keller), ZfM 7, 3. — Die Bedeutung des Taktstriches (Wehle), Or 2, 12.

Talich, Wenzel (Vomáčka), A 5, 5/6.

Tandler, Franz, der Gitarrist (Blümml), ZG 4, 2f.

Tanz. — Musik u. Tanz (Bie), DK 2, 1. — Warum musikloser Tanz? (Böhme), DK 2, 1. — Die Beurteilung d. Tanzkunstwerkes (Frömbgen), He 5, 17. — Moderne Tanzmusik (Kristl), A 5, 1. — Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhs. (Nettl), NMZ 46, 14. — Der regenerierende Tanz (Petschnig), AMZ 51, 38. — Die Reform des Bühnentanzes (Rosenzweig), Mel 4, 6. — Pavlova and the art of dancing (Shipp), Sb 5, 3. — Der Tanz u. die Bühne (Wellesz), NMZ 46, 2.

Tappolet, Willy, s. Besprechungen.

Taverner, John. — T.'s Masses (Collins), ML 5, 4.

Telemann, G. Ph. — T.'s „Musique de Table" als Quelle für Händel (Seiffert), BUM 4, 1.

Temesvary, Stefan (Wagner), DK 1, 18 — s. a. Besprechungen.

Tempo. Vom Tempo — von Linien — von Bruckner (v. Hauenschild), PT 1924, 6.

Tenschert, Roland, s. Mozart, Schönberg.

Ternant, Andrew de, s. Besprechungen, Debussy, Franck.

Tessier, André, s. Berain, Couperin, Musik.

Tessmer, Hans, s. Bruckner, Musikkritik, Strauß.

Tetzel, Eugen, s. Klavier, Motiv, Takt.

Teufel. — Music and devil-worship (Gaul), MQ 11, 2.

Text, s. a. Dichtung, Oper.

Thari, Eugen (Schmitz), MVDM 14 — s. a. Oper.

Thatcher, E. E., s. Händel.

Theater. — Ein neuartiges Bühnenprojekt (Kallenberg), A 5, 4. — Innovatori dell' arte scenica (Liuzzi), P 6, 1.

Thiel, Karl, s. Gesang, Kretzschmar.

Thoma, Hans, u. die Musik (Anton), ZM 91, 12.

Thomann, R., s. Chorgesang.

Thomas, A. — Zum Projekt einer neuen „Mignon"-Ausgabe (Cahn-Speyer), NW 54, 13/14.

Thomas, Kurt, s. Musikfeste.

Thompson, Herbert, s. Musikfeste.

Thorne, John (Flood), MT 66, 983.

Thurneiser, Leonhard, s. Strauß.

Tiby, Ottavio, s. Palermo, Palestrina.

Tiersot, Julien, s. Josquin, Lalo, Musikunterricht.

Tierstimmen. — Die Amsel, meine theoretische Mitarbeiterin (Petzold), HfS 19, 23.

Tiessen, Heinz (s. Musikfeste) — s. a. Musik, Musikkritik, Schönberg.

Tischer, Gerhard, s. Händel, Musik, Musikkongresse.

Tobler, Ernst, s. Musik, Musikvereinigungen.

Toch, Ernst, s. Musikfeste.

Tolstoi, Leo. — T. u. die Musik (Roncaglia), La Cultura Musicale, Bologna, 1, 3.

Tomaschek, Anton, s. Oper.

Ton (s. a. Noten). — Die Gesetze der Tonver-

51, 42. — (Matthes), AMZ 51, 33/34 f. — (Morgenroth), DTZ 22, 387. — (Peyser), Sb 5, 3. — (Sternfeld), Neue Tägl. Rundschau, Berlin 23. 12. 1924. — (Unger), DMZ 56, 31 u. ZM 91, 9. — Neue Aufgaben für Bayreuth (Altmann), Die Zeit, Berlin 8. 3. 1925 u. AMZ 52, 9. — Für Bayreuth — gegen Siegfried Wagner (Chapiro), Berliner Tageblatt 29. 3, 1925. — Bayreuth, die Zeitwende u. das Reich (Marsop), Mk 17, 1. — Der Bayreuther Festspielgedanke (Rökl), Münchener Neueste Nachrichten 28. 9. 1924. — W.s Webertrauermarsch, DMMZ 46, 25. — W. u. die Gitarre (B), ZG 4, 1. — Briefe W.s an G. E. Anders 1839—54 (Altmann), Mk 17, 10. — Über W.-Darstellung (Altmann), He 4, 27. — W.-Aufführungen in Rußland (Andreevsky), BlS 5, 8. — Eine Regie-Einzelheit zum „Tannhäuser“ (Anheisser), Sc 15, 2/3. — What W. found in Schopenhauers philosophy (Barry), MQ 11, 1. — W.-Studien (Bekker), Mk 17, 2. — La légende du Graal et le Parsifal (Belvianes), M 86, 15. — „Das Liebesverbot“ (Berendt), Deutsche Tageszeitung, Berlin 25. 10. 1924. — Ein Brief an den Bautzener Kantor Simmank (Biehle), AMZ 51, 49. — Tristanerlebnis (Boßhart), BB 48, 2. — Eine unbeachtete Stelle in den „Meistersingern“ (Cahn-Speyer), Sc 15, 8. — W. im Spiegel der Kritik seiner Zeit (Chop), S 83, 23 ff. — Vom Dichterrecht auf „Unwahrscheinlichkeit“ (Eine Erwiderung). Eine unbeachtete Stelle in den Meistersingern (Friedland), AMZ 51, 38. — Ein Meistersinger-Motiv u. seine Deutung (Friedland), AMZ 51, 33/34. — Das Parsifal-Motiv in der Götterdämmerung (Friedmann-Braun), Voss. Ztg., Berlin 1. 11. 1924. — W. and the present time (Gatti), Sb 4, 9. — Der Name Parsifal (Gotthelf), S 82, 38. — Aus dem Schrifttum über W. (Grunsky), NMZ 45, 10. — Rheingold-Neugestaltung im Frankfurter Opernhaus (Holl), A 5, 4. — Randglossen zur Regie der Meistersinger (Kilian), NMZ 46, 7. — W.s Briefe (Koch), T 27, 11. — W., Liszt u. Bülow in der Schweiz (Kruse), BP 1, 20. — Zum 80. Geburtstage von W.s „Tannhäuser“ (Leichtentritt), Berliner Börsen-Ztg., 15. 4. 1925. — Das Bühnenbild in W.s Dramen (Lorenz), He 4, 48. — Confessions of an Anti-Wagnerian (Mendl), Che 1924, 40. — Ein Freundschaftsbrief des jungen W. (Nicolai), Mk 17, 10. — Il Parsifal all' Arena (Panizzardi), P 5, 10. — Eine W.-Erinnerung in München (Portgießer), NMZ 46, 4. — W. u. das deutsche Volkslied (Prüfer), WM 69, 826. — Grundlagen der W.-Reform. Zur Wiedererweckung Bayreuths (Reger), He 4, 27. — Der in Brüssel nach zehn Jahren wiedererstandene Wagner (Rhenanus), ZM 92, 2. — W. u. Nietzsche (Richard), SMZ 65, 6. — Per la critica wagneriana (Rossi-Doria), P 6, 4 f. — Sur la correspondance de W. à Otto Wesendonk (Schneider), M 86, 18 f. — Wagners leading motives (Scott), MT 66, 989. — Zu W.s Abkunft (Stürenberg), AMZ 51, 33/34. — W.s „Ring des Nibelungen“ u. unsere Zeit (Unger), DVo 1925, 7. — W.s Kunstanschauung (Vetter), Programmbuch der Zoppoter Waldoper. — Der Kern von W.s Tristandrama (Wehrt), BB 48, 2. — W.: constructive and destructive (Weißmann), MQ 11, 1. — Heinrich von Kleist u. W. in ihrer historischen Stellung (Wellek), BB 48, 1 f.

Wagner, Rudolf, s. Krieger, Temesvary.

Walker, Ernest, s. Besprechungen.

Walker, Luise. — (Prusik), ZfG 4, 8.

Wallace, William, s. Konzert.

Wallner, Bertha Antonia, s. Cornelius.

Walter, Bruno. — (Sebestyen), Mk 17, 9. — (Stefan), MdA 7, 2. — s. a. Dirigieren.

Walter, Erwin, s. Cimarosa, Martin, Oper, Paisiello.

Walter, Hans, s. Janáček.

Waltershausen, Herm. Wolfg. v. — (Mayer), Mw 5, 3. — W.s Apokalyptische Sinfonie (Kroll), NMZ 45, 7. — s. a. Konzert, Musik, Musikpolitik.

Walton, William, s. Hören.

Waltz, Hermann, s. Rimsky-Korssakow.

Wanderer, Richard, s. Besprechungen.

Warlock, Peter. — (Gray), Che 1924, 40.

Warschauer, Frank, s. Musik.

Wasiliewski, v., s. Musikfeste.

Waßmuth, Georg Franz, Würzburg. Hofkapellmeister. — Seine musikdramatischen Werke (Kaul), ZfM 7, 7.

Waters, C. F., s. Orgel.

Watts, Harold E., s. Musik.

Webber, Amherst, s. Reszke.

Weber, K. M. v. — Die Geburtsstätte des „Freischütz“ BlS 5, 1. — W. as a writer (Coeuroy), MQ 11, 1. — W. der Deutsche (Kapp), BlS 5, 1. — W.s Berliner Freundeskreis (Kapp), Voss. Ztg., 20. 9. 1924. — Unbekannte Briefe W.s (Müller), NMZ 46, 13.

Weber, Ludwig. — (Hardörfer), He 4, 42. — W.s Neujahrslied (Pfannenstiel), MG 2, 8.

Webern, Anton v., u. Berg (Schwarz), MdA 6, 9.

Wehle, Gerh. F., s. Klavier, Musikunterricht, Taktstrich.

Wehrt, Gustav, s. Wagner.

Weidemann, Alfred, s. Motiv.

Weidt, Carl (Stein), SSZ 17, 1.

Weigl, Bruno, s. Cornelius, Oper.

Weigl, Karl, (Hoffmann), MdA 6, 9.

Weihnachten, (s. a. Lied). — Deutsche Weihnachtsspiele (Erckmann), MD 12, 4. — Der Weihnachtsgedanke in der Musik (Salomon), DK 1, 23/24.

Weimar. — (s. a. Musikschulen). — Aus W.s musikalischer Vergangenheit (Moser), Or 2, 8.

Weinmann, Karl, s. Engelhart.

Weismann, Julius, (s. a. Oper). — W.-Festwoche des Stadttheaters zu Freiburg i. B. (Doflein), AMZ 52, 32/33. — W. als Opernkomponist (Herzog), He 5, 17.

Weismann, Wilhelm, s. a. Musikfeste.

Weiß-Mann, Edith, s. Keußler, Knab, Musikunterricht.

Weißenbäck, Andreas, s. Kirchenmusik, Palestrina.

Weißmann, Adolf, s. Berlin, Busoni, Hören, Mahler, Musik, Musikfeste, Oper, Puccini, Strawinsky, Wagner, Wellesz.

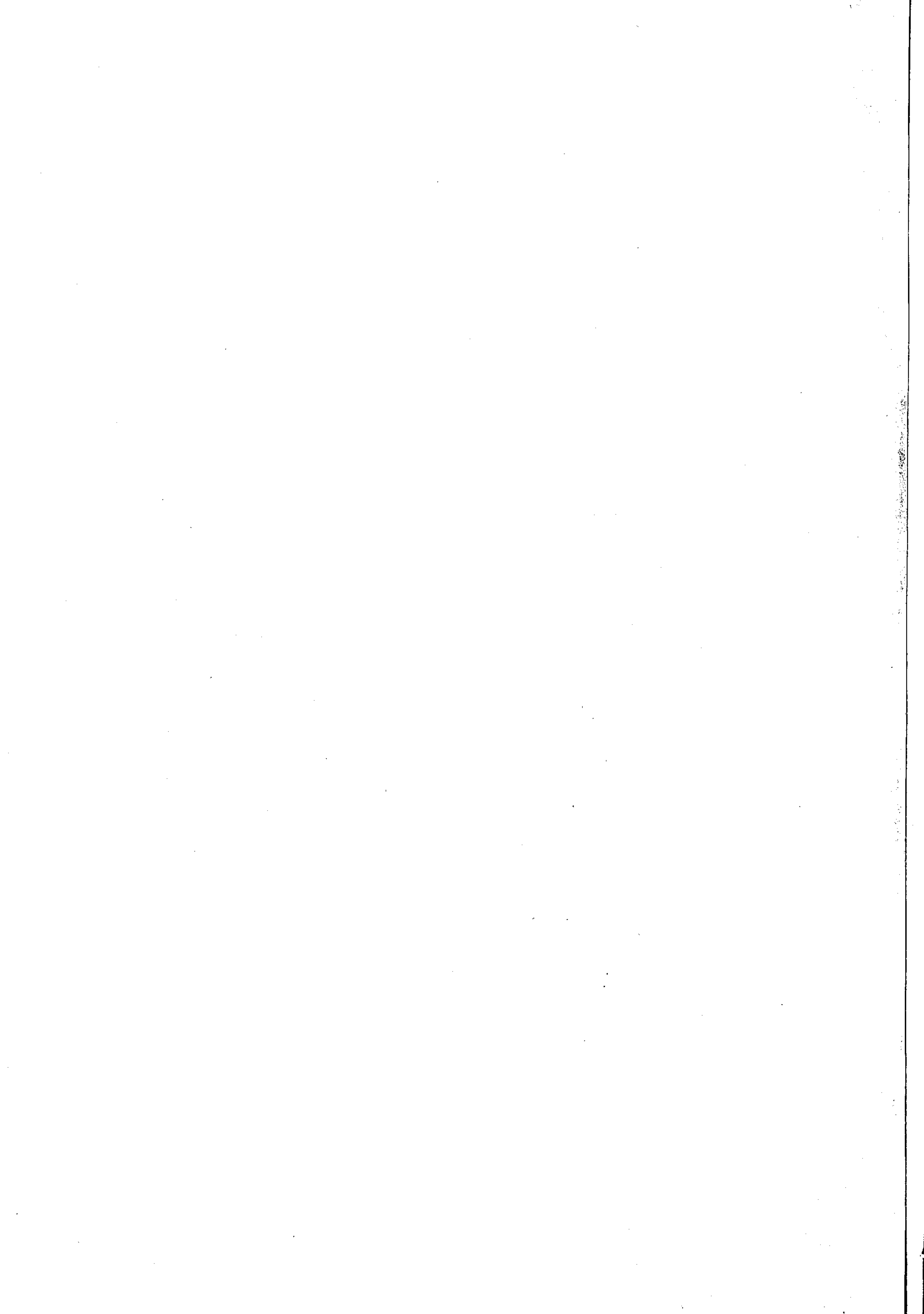
Wellek, Albert, s. Vierteltön, Wagner.

Wellesz, Egon. — „Die Nächtlichen“, Voss. Ztg.,

Berlin 22. 11. 1924 u. (Schwers), AMZ 51, 49 u. (Weißmann), A 4, 11/12 u. (Westermeyer), S 82, 49. — Epilegomena zur Alkestis (Wellesz), Mel 4, 3. — s. a. Musik, Musikfeste, Mussorgsky, Oper, Paris, Schlagzeug, Tanz.
Wendl, Karl, s. Bruckner.
Wenz, Josef, s. Händel.
Wenzel, Eberhard, s. Musikfeste.
Werker, Wilhelm. — (Wetzel), Mk 17, 8.
Werlé, Heinrich, s. Chorgesang, Musikunterricht.
Werner, Arno, s. Kirchenmusik.
Werner, Heinrich, s. Meschaert.
Werner, Karl †, DAS 26, 2. — s. a. Haydn.
Werner, Rudolf, s. Chorgesang.
Werner, Th. W., s. Beethoven, Hannover, Harmonie, Hoeßlin, Josquin, Musikkongresse, Oper, Schultze-Biesantz.
Westcote, Sebastian (Flood), MT 66, 988.
Westermann, v., s. Balakirew.
Westermeyer, Karl, s. Flotow, Musik, Oper, Schrecker, Ton, Wellesz.
Westrup, J. A., s. Musik, Posaune.
Wetchy, Othmar, s. Musik.
Wethlo, Franz, s. Gesang.
Wettig, K., s. Musikunterricht.
Wetz, Richard. (Engelbrecht), AMZ 52, 8. — (Japke), NMZ 46, 9. — (Unger), MZ 92, 2. — W. als Symphoniker (Raabe), Or 2, 5. — s. a. Cornelius.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen, Werker.
Wetzel, Justus Hermann, s. Melodie, Musikwissenschaft, Musikunterricht, Pause.
Wezel, Karl (Linder), SG 47, 2. — s. a. Palmer.
Whittaker, W. G., s. Noten.
Widmann, Wilhelm, Chorgesang, Eitz, Kirchenmusik.
Widor, Ch.-M., s. Dubois.
Wiedemann, Max. — To 29, 5. — DS 17, 4.
Wiehmayer, Theodor, s. Riemann, Takt.
Wien, s. a. Hausmusik, Musikbibliotheken, Musikinstitute, Musikschulen, Oper. — Lettera da Vienna (Felber), P 6, 1. 6. — Wiener Musik der jüngsten Richtung (Konta), A 5, 5/6. — Wiener Musikleben der Gegenwart (Pisk), Mel 4, 1. — Die Strauß-Affäre (Scherber), S 82, 47. — Die Wiener Operndirektoren. Historisches ... zum Fall Strauß (Stefan), Voss. Ztg., Berlin, 8. 11. 1924. — Wiener Konzertleben (v. Wymetal), AMZ 51, 39 f. — Die Misere an der Wiener Volksoper (v. Wymetal), AMZ 52, 10. — Wiener Musikdämmerung 1924/25 (v. Wymetal), AMZ 52, 2. 8. 14. 17. — Neues von der Wiener Staatsoper (v. Wymetal), AMZ 52, 19 f.
Wiesengrund-Adorno, Theodor, s. Bartók, Lied, Musik, Reproduktion.
Wießner, Georg Gustav, s. Oper.
Wigand, Curt, s. Musikästhetik.
Wildhagen, Fritz, s. Viola da gamba.
Williams, Becket, s. Sorabji.
Willmann, Paul, s. Musikunterricht.
Willner, Arthur (Veidl), A 5, 4.
Wintersig, Athanasius, s. Kirchenmusik.
Wintzer, Richard, s. Besprechungen.
Wischnegradsky, Ivan, s. Vierteltton.
Witt, Bertha, s. Bizet. Hören, Salieri.
Witt, Wilh. de, s. Lied.
Wittko, Paul, s. Cornelius.
Wöss, Josef V., s. Bruckner.
Wösthoff, O., s. Lied.
Wohlfahrt, Frank, s. Musikfeste, s. a. Bach, Besprechungen, Musik.
Wolf, Hugo, s. a. Meschaert, Mimesis. — Weitere Ergänzungen zu W.s Briefen (H. H.), NMZ 46, 9. 11. — Biographisches zu zwei unveröffentlichten Briefen W.s (Böhmer), Mw 5, 5. — W. als Komponist religiöser Lieder (Dauffenbach), GBl 48, 5/6 ff. — W. als Orchesterkomponist (Hirschberg), S 82, 39. — W. u. der Tübinger Kreis (Schmid), NMZ 46, 7. — W. in Salzburg (Ullrich), AMZ 52, 16.
Wolf, Johannes, s. Kirchenmusik, Lied, Musikkongresse.
Wolf-Ferrari, Ermanno, s. a. Oper. — (Desderi), P 6, 2.
Wolff, Hans Erich, s. Juristisches.
Wolff, Karl, s. Musikzeitschriften.
Wolff, Paul, s. Schumann.
Wolfsthal, Josef, s. Grammophon.
Wolfurt, Kurt v., s. Borodin, Keußler, Mussorgskij.
Wollong, Ernst. — (Sonderburg), ChL 6, 1.
Wortmann, Th., s. Lied.
Wotton, Tom S., s. Horn.
Wulfes, Hermann, s. Musikvereinigungen.
Wunsch, Hermann, s. a. Musikfeste. — (Müller), ChL 6, 6.
Wymetal, Wilhelm v., s. Bittner, Musikfeste, Oper, Strauß, Wien.

Z

Zandonai, Riccardo, s. Oper.
Zanier, F., s. Geige.
Zanotti-Bianco, Massimo, s. New York.
Zeggert, Gerhard, s. Bach.
Zeibig, Max, s. Lied.
Zeitlinger, Johann, ein österreichischer Vorkämpfer für die Gitarre (Koczirz), ZG 4, 5 u. 7.
Zeller, Bernhard, s. Chorgesang, Lied.
Zelter, Friedrich. — Goethe-Zelters Lied „Um Mitternacht" (Heuß), ZM 91, 12.
Zemlinsky, Alexander, s. a. Prag.
Ziegler, G., s. Klavier.
Zilcher, Hermann. — (Salomon), DK 2, 3. — Z.s „Liebesmesse" (Görtig), DK 2, 3.
Zillinger, Erwin, s. Orgel.
Zimmermann, Reinhold, s. Busoni, Kirchenmusik, Musik, Musikfeste, Oper, Schindler, Singspiel.
Zinne, Wilhelm, s. Bruckner, Muck.
Zither. — Der Zitherchor (v. Reigersberg), MdS 6, 11 ff.
Zmeskall, der Freund Beethovens, als Komponist (Sandberger), La cultura musicale, Bologna 1, 5.
Zöllner, Heinrich. — (Steinitzer), DS 16, 11.
Zöllner, Karl (Zöllner, Heinrich), DS 17, 7.
Zoellner, Richard, s. Musik.
Zschorlich, Paul, s. Musikfeste, Oper.
Zumsteeg, s. Gesang.
Zuth, Josef, s. Carulli, Mandoline, Paganini.
Zwölftönemusik u. ihre Spaltungen? (Riemann), NMZ 46, 1. — s. a. Atonalität, Schönberg.



Inhaltsverzeichnis

des

siebenten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

A

B

R

S

II. Die in der „Bücherschau“ angezeigten bzw. besprochenen Bücher, Dissertationen, Sonderabdrucke usw.

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Eine Besprechung des angezeigten Werkes ist durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

T

U

V

W

Z

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten-Anordnung wie bei II.

